virgil nemoianu

Vă recomandăm cele mai noi apariţii ale colecţiei
Biblioteca pentru toţi:

1459 x x x – **Frumoasa cu plete de aur.** Basme clasice franceze (Ch. Perrault s.a.), 276 pag., 8.000 lei;

1460 C.Rădulescu-Motru, **Timp şi destin** (Cultură generală), 224 pag., 7.000 lei;

1461 Ladislav Mňačko, **Gustul puterii,** roman, 212 pag., 8.000 lei;

1462-1463 Sorin Titel, **Ferneie, iată fiul tău,** roman, 2 vol., 236 + 232 pag., 12.000 lei;

1464-1465 Nicolae Breban, **Îngerul de gips,** roman, 2 vol., 286 + 240 pag., 12.000 lei;

1466 Ion Pop-Reteganul, **Zăna apelor,** Poveşti ardeleneşti culese din gura poporului, 328 pag., 7.000 lei;

1467 Petre Stoica, **Uitat printre lucruri uitate,** poeme, 270 pag., 7.000 lei;

1468 Nicolae Balotă, **Arte poetice ale secolului XX.** Ipostaze româneşti şi străine, 456 pag., 8.000 lei.

În **Biblioteca pentru toţi** apar cele mai valoroase lucrări din literaturile română şi universală, clasică şi contemporană

NICOLAE MANOLESCU (Istoria **critică a literaturii române**, I, ediţie revăzută, 1997, p. 168)

ISBN 973-21-0541-0
ISBN 973-21-0542-9

1471

LEI 10000

editura minerva

1471

fondată în 1895 bpt serie nouă

virgil nemoianu

îmblânzirea romantismului

LITERATURA EUROPEANĂ ŞI EPOCA BIDERMEIER

ccd

CULTURĂ GENERALĂ

virgil nemoianu

bpt

CLUBUL CĂRŢII DIGITALE

Ilustrația copertei: reproducere după GAȘPAR DAVID FRIEDRICH

DE ACELAȘI AUTOR ÎN BIBLIOTECA PENTRU TOȚI:

Prefață și tabel cronologic la : Thornton Wilder, *Idele lui Marte*, roman, Biblioteca pentru toți, nr. 509, Editura pentru literatură, 1969;
Antologie și prefață la: *Eseul englez*, 2 vol., Biblioteca pentru toți, nr.829–830, Editura Minerva, 1975.

Virgil Nemoianu

THE TAMING OF ROMANTICISM
EUROPEAN LITERATURE AND THE AGE OF BIEDERMEIER

Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1984
Copyright 1984–by the President and Fellows of Harvard College.

virgil nemoianu

îmblânzirea romantismului

LITERATURA EUROPEANĂ ŞI EPOCA BIEDERMEIER

TRADUCERE DE ALINA FLOREA
ŞI SANDA ARONESCU

BIBLIOTECA PENTRU TOŢI 1998
EDITURA MINERVA • BUCUREŞTI

Cartea a apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII

ISBN 973 – 21 – 0541 – 0

TABEL CRONOLOGIC

1940 Virgil Nemoianu se naște la București ca fiu al lui Virgil Kamil Nemoianu (avocat) și al Victoriei Nemoianu (n. Boldea).

1946–1949 Urmează școala primară la Caransebeș.

1949–1953 Școala elementară 31, Floreasca (București).

1953–1956 Liceul de băieți nr. 7 „I. L. Caragiale" (fost „Titu Maiorescu"), din București.

1956–1961 Facultatea de filologie a Universității București, secția engleză.

1961–1962 Redactor la Editura Academiei.

1962–1964 Redactor-documentarist la „Contemporanul".

1964–1975 Asistent universitar și lector la Catedra de engleză, Facultatea de limbi germanice, Universitatea București.

1967 Publică *Structuralismul*, antologie și studiu.

1968 Apare volumul *Simptome*, proză literar-eseistică.

1969 Se căsătorește cu Anca (n. Tifescu); un fiu, Virgil Martin, n. 1974.

1969–1971 Studii post-universitare încheiate cu obținerea doctoratului în literatură comparată, Universitatea California (San Diego, S. U. A.).

1971 Apare volumul *Calmul valorilor*, culegere de studii critice.

1973 Apare volumul *Utilul și plăcutul*, culegere de studii critice.

1973–1974 Lector de limbă și literatură română la universitățile din Londra și Cambridge (Anglia).

1975–1978 Lector de literatură română și comparată la Universitatea California Berkeley (S. U. A.).

1977 Publică *Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, varianta îmbogățită a tezei de doctorat.

1978–1979 Lector la catedra de engleză și literatură comparată, Universitatea Cincinnati, S. U. A.

1979 pînă în prezent. Conferențiar, profesor plin și profesor cu „catedră înzestrată", Catholic University of America, Washington D. C., S. U. A.

1979–1994 Director al programului de literatură comparată la Catholic University.

1984 Apare *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, studiu de istorie literară. Premiul „Harry Levin" al Societății americane de Literatură Comparată.

1989 Apare *A Theory of the Secondary-Literature, Progress and Reaction*, studiu de teorie literară. Premiul Academiei Româno-Americane.

1989–1991 Prorector asociat, Catholic University of America.

1993 Profesor-invitat, Universitatea Amsterdam (Olanda), pentru un semestru.

1994–2000 Secretar-general al Asociației Internaționale de Literatură Comparată.

1994 Apare *Arhipelag interior*. Eseuri autobiografice. Premiul Uniunii Scriitorilor din România.

1995 Publică *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, studiu de istorie și critică literară.

1997 Apare volumul *Jocurile divinității. Cultură, politică și religie la sfârșit de mileniu*, culegere de articole. Premiul Fundației Culturale Române.

16 cărți (autor, editor, traducător), circa 50 de articole științifice, circa 600 recenzii și articole publicistice, circa 100 comunicări și conferințe științifice în România, Statele Unite, Anglia, Elveția, Germania, Olanda, Italia, Cuba, Ungaria, Africa de Sud și alte țări, membru în peste zece consilii editoriale.

ÎMBLÂNZIREA ROMANTISMULUI

Literatura europeană și epoca Biedemeier

Părinților mei, cu dragoste.

PREFAȚĂ

DE APROAPE cincizeci de ani, romantismul constituie obiectul multor comentarii profunde și clarificatoare. Cu toate acestea, s-a ajuns cu greu la un consens. În acest studiu doresc mai ales să reliefez terenul pe care se desfășoară controversele. Nu intenționez să combat nici un punct de vedere, ci mai curând să propun un cadru în care adevărurile celorlalți cercetători să poată coexista. Presupun că teoriile despre romantism (inclusiv propria mea teorie) sunt adevăruri parțiale, modalități de abordare a unui adevăr care, în totalitatea sa, e menit să ne scape, așa cum adevărul tridimensional al unei figuri în spațiu e menit să scape și celui mai iscusit desenator.

Lucrarea de față se oprește mai ales asupra unei laturi specifice a romantismului, și anume dinamica *sa, întrucât consider că romantismul este de cele mai multe ori privit ca o cantitate fixă și nu ca un proces cultural. Acesta este un studiu general, dar va fi cu atât mai bine dacă pe parcursul investigației vor fi clarificate, așa cum sper, și unele chestiuni specifice privind literatura europeană a perioadei 1815–1848.*

Încerc totodată să analizez romantismul ca proces autentic al unei perioade internaționale. Nu neg nici o clipă importanța literaturilor naționale după cum nu neg defel autorii caracteristici și

textele specifice. Cu toate acestea, din moment ce folosirea structurilor mediatoare pare inevitabilă, corect ar fi ca și acestea să fie cercetate cu o oarecare atenție. Poate că unele rezultate contrazic opiniile unor distinși istorici ai literaturilor naționale. Deosebirile sunt pur și simplu de perspectivă: eu încerc să descriu cum arată lucrurile văzute din poziția mea avantajoasă, adică aceea a unui specialist european în literatura comparată. Este, cred, o postură dezirabilă – dar admit că nu este unica. Ceea ce vedem din această postură completează, dar nu infirmă în mod obligatoriu, alte păreri.

Ca specialist în literatura comparată, percep oarecare afinități pentru tradițiile morfologiei comparate, pe care am încercat să le îmbunătățesc prin morfologii dialectice și structuralistice. De fapt, cred că orice investigație serioasă și amplă va tinde spre o abordare socio-culturală care să fie cât mai dezgolită de predilecții ideologice. La rândul său, acest lucru poate furniza criticului baza unor analize estetice și axiologice viabile.

Îmi place să mă gândesc că această carte are forma unei roți. Primul capitol este butucul roții, iar următoarele capitole sunt spițele: cititorii ideali se vor întoarce din când în când la impunerea centrală, pe măsură ce îi descoperă semnificația în diferite țări și sub diferite forme.

*Citatele din text sunt în original, în germană, franceză, italiană: traducerile lor se găsesc în cadrul notelor. Citatele din literaturile din Europa răsăriteană sunt date în limba engleză.**

Editura Universității California mi-a acordat cu multă amabilitate dreptul de a folosi unele pasaje din Chateaubriand, Atala, René, *în traducerea nouă a lui Irving Putter, iar Frederick Ungar*

---

*Citatele respective sunt preluate ca atare și traduse din engleză în românește (n.tr.).

mi-a acordat permisiunea de a cita fragmente din C.D. Grabbe: Jest, Satire, Irony and Deeper Significance (Farsa, satira, ironia și semnificații mai profunde), *în traducerea lui Maurice Edwards. Universitatea catolică din America a oferit un binevenit sprijin financiar pentru pregătirea manuscrisului dactilografiat.*

O versiune a primei jumătăți a Capitolului 4 a apărut în limba germană sub titlul Ostmitteleuropäischer Biedermeier. Versuch einer Periodisierung, *în* Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19 ten Jahrhundert, *ed. Herbert Zeman (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagstalt, 1982). Primele două capitole conțin fragmente din articolul meu* Is There an English Biedermeier?, *publicat în revista „Canadian Review of Comparative Literature", în iarna lui 1979. Anumite părți din capitolul 5 sunt incluse într-un eseu publicat în* Romantic Drama, *ed. Gerald Gillespie, în seria ICLA, de istorie comparată a literaturii universale. Mai multe paragrafe din Capitolul 1 au fost folosite într-o recenzie publicată în* Studies in Romanticism, *în iarna anului 1981. Lucrări bazate pe ideile acestor cărți au fost prezentate între 1977 și 1981 la mai multe universități și conferințe.*

Fără îndoială, studiul meu este îndatorat multor cercetători. Totuși, de o importanță decisivă au fost Friederich Sengle și Meyer H. Abrams: fără lucrările lor, pietre de hotar în acest domeniu, a mea ar fi fost imposibilă. Eu consider acest studiu o continuare și o completare a propriilor lor lucrări.

Printre cei care m-au încurajat ori m-au sfătuit în momente cruciale, aș dori să mulțumesc lui Ruth Angress, Les Chard, Milan Dimič, Fred Garber, Claudio Guillén, Robert Hughes, Ken Johnson, Alphonse Juilland, Henry H.H. Remak, Joseph Sendry, William Slottman și René Wellek. Competența profesională și subtila empatie a Denisei Thompson–Smith au jucat un rol cu adevărat important în îmbunătățirea manuscrisului, și pentru acestea

îi mulțumesc cu recunoștință. Terry Kennedy, Judy Michalski, Pauline Pappalardo, Cheryl Retta, Paul Rice și Deborah Schull au ajutat la dactilografiere și la pregătirea cărții pentru tipar. Ancăi și lui Martin le datorez cel mai mult.

(I)

DINAMICA PERIOADEI ROMANTICE

CE A FOST ROMANTISMUL, cât a durat, când a început și ce arie de răspândire a avut, iată câteva întrebări care n-au primit încă răspunsuri satisfăcătoare. Aceste întrebări nu sunt inclusiv teoretice, pentru că, în multe privințe, secolul al XIX-lea și chiar secolul XX au fost puternic influențate de valorile sau sensibilitățile care au luat naștere cu puțin timp înainte și după 1800. Realitățile istorice ale acelor vremuri – de la socialism la naționalism, de la scientism la literatura de fantezie – fac parte în continuare din contextul nostru social și cultural. Așadar, înțelegerea romantismului contribuie la propria înțelegere a lumii în care trăim.

Romantismul se sustrage definirii tocmai din cauza bogatei sale diversități. Poate că mai mult decât alte curente literare, romantismul reflectă varietatea culturii europene. Dar probabil că principala dihotomie a romantismului este opoziția dintre grandioasele fantezii și viziuni ale epocii revoluționare *(high–romanticism)** și reveriile, sentimentalismul și ironiile complicate și

* Termenul de *high–romanticism*, care în românește s-ar traduce printr-o sintagmă cvasibarbară – romantismul înalt, elevat – este menit să demonstreze acea paradigmă care a canonizat romantismul culminant, imaginile grandioase, eroul ce năzuiește să cuprindă în sine revoluționalismul ardent etc. (așa cum va fi descris de autor în repetate rânduri); în text, în continuare, termenul va apărea prescurtat H.R. (n. tr.).

decepționate ale perioadei post–napoleoniene. Odată găsit numitorul comun al operelor scrise în aceste perioade, cu siguranță că vom putea vorbi mai convingător despre romantism.

Două sugestii generale sunt folositoare în abordarea problemei. În primul rând, aruncând o privire asupra întregii Europe, și nu numai asupra jumătății ei vestice, descoperim o multitudine de relații diverse între cele două perioade ale romantismului. În al doilea rând, pentru spațiul european de limbă germană, istoricii literari au stabilit o serie de categorii care pun în evidență opoziția dintre H.R. și fazele sale finale, moderate. Aceste faze finale (aprox. 1815–1848) au fost denumite Biedermeier, iar modelul acestuia s-ar putea dovedi de ajutor pentru a răspunde la întrebările noastre.

Bineînțeles, legătura dintre epocile succesive din literatura germană nu se reproduce identic în toată Europa, și analiza pe care ne-o propunem ar nega deîndată orice încercare de generalizare absolută. Cu toate acestea, abundența și varietatea legăturilor dintre H.R. și literatura germană a anilor 1820–1840, precum și personalitatea complexă a epocii Biedermeier ca perioadă literară și socio-culturală merită o mai mare atenție. Ne-am putea întreba dacă fenomene analoge au apărut și în alte părți și dacă aceste fenomene pot fi subsumate unei analize mai ample a dinamicii epocii romantice. Poate că însuși termenul de *Biedermeier* seamănă cu unul din acele artificii introduse în calculul algebric și care în final se autoelimină, după ce ne-au ajutat să rezolvăm problema. Oriunde însă vreo formă de H.R. a găsit teren propice, ea fost urmată de ceva asemănător discursului și mentalității de tip Biedermeier.

Romanul lui Karl Immermann, *Die Epigonen* (Epigonii), 1836, este un exemplu tipic pentru literatura germană a perioadei post–H.R. Romanul conține multe trăsături care pot fi reperate în literatura contemporană, deși el nu a influențat deloc literatura

europeană (și prea puțin chiar și literatura germană) iar autorul nu era un bun cunoscător al curentelor literare europene. Acțiunea gravitează în jurul luptei pentru o moștenire care, la rândul ei, pivotează în jurul identității personajului principal, fiul pretins al unui nobil din Bremen, care în realitate este vlăstarul nelegitim al unui aristocrat. Hermann e confruntat cu povara din ce în ce mai apăsătoare a moștenirii, cu o mulțime de părinți, și cu alegerea unor prieteni care sunt reprezentanții unor opțiuni existențiale și socio-culturale diferite. Hermann însuși, ca multe din personajele lui Byron sau Chateaubriand, este obsedat de teama de incest, dar, spre deosebire de aceștia, trăiește spaima lipsei de creativitate, originalitate și a lipsei unui țel în viață. El pribegește prin țară și experimentează diversele activități și opțiuni ale epigonicilor săi contemporani (*die Spätlinge*), care retrăiau și reînviau, într-o manieră inferioară, aspirațiile epocilor trecute: el cochetează cu idilismul, surprinde reluarea unor elemente de tip feudal, înregistrează dezvoltarea capitalismului, discută cu intelectuali despre *Bildung*-ul estetic și e martorul luptei revoluționarilor.[2] Experiențele acestea par să exprime dilemele și așteptările societății germane de tip Biedermeier confruntate cu dezintegrarea idealurilor romantice și revoluționare. Parabola fiului risipitor sau a fratelui abătut de la calea cea dreaptă poate fi privită ca o altă imagine centrală a mentalității descrisă de Immermann.[3] Structura și desfășurarea romanului său ne amintește de unul dintre romanele lui Scott: *Waverly, The Antiquary* sau *Redgauntlet*. Nu suntem departe de romanul gotic. Unele personaje – antreprenori duri – par să facă parte din familia personajelor balzaciene; totodată abundența de muzee, colecții, schelete, pietre prețioase, *naturalia*, și cadavre mumificate ne amintesc de E. T.A. Hoffmann. Scenele idilice și trupul rumen, sănătos al Corneliei par descinse din *Werther*, iar ecouri ale altor personaje goethiene (Mignon, Euphorion) abundă în roman.

Naratorul din *Die Epigonen*, mai mult chiar decât personajele sale, face parte din familia eroilor lui Alfred de Musset, Juliusz Słowacki și George Büchner; toți au în comun gustul capriciului, ironia amară și un sens al relativismului, precum și voluptatea nebuniei.[4]

Romanul lui Immermann întruchipează trăsăturile epocii Biedermeier, și totodată împărtășește o mare parte din mentalitățile, imaginile și strategiile literare pe care le găsim la mai mulți dintre contemporanii săi scriitori. Suntem îndreptățiți să ne întrebăm ce emoții și situații din viața de toate zilele au fost reflectate fidel în romanul lui Immerman? În ce fel sunt legate trăsăturile mai sus amintite de situația istorică a Germaniei și a Europei? Ce se înțelege prin Biedermeier?

CORELAȚIILE CARE UNESC anii cuprinși între 1815–1848 au fost mult mai evidente în cultura și literatura din țările de limbă germană pentru a fi trecute cu vederea. E foarte adevărat că un timp, periodizarea literaturii germane s-a axat pe teoria *Goethezeit** după cum a fost ea expusă de Hermann August Korff și alții[5]. Această teorie susținea că există o mișcare germană unitară care se dezvoltă într-o ordine logică începând cu Gotthold Ephraim Lessing și Cristoph Wieland, trecând prin Johann von Herder, Goethe și Schiller, și terminându-se cu filosofia idealistă și cu marii romantici. Această structură conceptuală concura pentru supremație cu o periodizare mai tradițională: Iluminismul – cu mișcarea *Sturm und Drang (Furtună și avânt)* –, și un romantism cu două etape, *care corespund* celor două centre:Jena și Heidelberg. (De curând, Paul Gottfried a sugerat existența unui al treilea centru, format în jurul Universității din München–Landshut)[6]. Acestei mișcări, curentul clasic sau neoumanist îi opunea Weimarul. Ca și în cazul istoricilor

* Epoca lui Goethe (n.tr.).

literari englezi, susținătorii ambelor periodizări – *Goethezeit* și cea tradițională, sunt destul de neclari în ceea ce privește perioada de după 1820, pe care o numesc uneori *poetischer Realismus**.

Această neclaritate a încurajat la rândul ei o teorie rivală care susținea că perioada 1815–1848 a reprezentat în literatura germană un curent ce poate fi numit „Biedermeier". Acest punct de vedere a fost promovat prin anii 1920 de către istoricii literari Paul Kluckhohn, Julius Wiegand și alții, și, mai sistematic după 1931 de către Günther Weydt și Wilhelm Bietak, care au declanșat o polemică savantă prin anii '30[7]. Participanții păreau să fie de acord că operele respectivei perioade au o serie de trăsături comune: înclinația spre moralitate, un amestec de realism și idealism, intimitate și idilism, lipsa pasiunii, tihna, sentimentul de satisfacție, gluma nevinovată, tradiționalismul, resemnarea. Inițial, termenul de *Biedermeier* a avut un sens depreciator (cum se întâmplase și cu termenii de *baroc* sau chiar de *romantic*). Gottlieb Biedermeier era un personaj inventat de Adolf Kussmaul și Ludwig Eichrodt și prezentat publicului în anul 1855 în revista münchenează „Fliegende Blätter"; acest burtă-verde, mulțumit de sine și agreabil era o caricatură a micului burghez de modă veche din sudul Germaniei și Austriei.[8] *Biedermeier* ar putea fi tradus cu aproximație prin *John Simpleton* (Ionică Nătăfleață), deși cuvântul are o conotație de bunăvoință nostalgică și îngăduitoare. La 1900 termenul era folosit de istoricii de artă în descrierea picturilor intimiste, plăcute și cuminți din perioada 1815–1848 (Carl Spitzweg, Ferdinand Georg Waldmüller) sau în descrierea mobilierului și a modei acelor ani. Următorul pas a fost transferarea termenului din artă în literatură. Întrebuințarea termenului de Biedermeier pentru caracterizarea tonului și coloraturii unei întregi epoci a fost în egală

*Realism poetic (n. tr.).

măsură și opera unor romancieri de factură nostalgic–ironică, precum Georg Hermann, în *Jettchen Gebert* (1906) și Thomas Mann, în *Casa Buddenbrook* (1901).

Polemica anilor '30 e privită acum cu neîncredere din trei motive. În primul rând, plutea suspiciunea cum că reconsiderarea personalităților anilor 1820–1830 avea o motivație naționalistă. Cei implicați în polemică apelau adesea la argumente ideologice menite să aducă această perioadă pe aceeași linie cu ideologia oficială, (subliniind, de pildă, că autorii discutați aveau „rădăcini în pământul natal" și în micile comunități)[9]. Într-adevăr, mult timp înaintea acestora, Adolf Bartels, un populist antisemit, încercase să folosească scriitorii austrieci de tip Biedermeier ca armă contra modernismului „degenerat" al literaturii premergătoare primului război mondial. Scriitura Biedermeier ar putea la fel de bine să fi atras un număr de *Parteigenossen* naziști mărginiți, motivația având prea puțin de-a face cu valorile estetice. De fapt însă, cei mai importanți istorici literari ai epocii (Walter Linden și Franz Koch, precum și mult mai serioșii Paul Fechter sau Josef Nadler) nu-și manifestă interesul pentru Biedermeier[10]. În prezent putem spune totuși că aspectele negative ale dezbaterilor din anii 1930 se datorează mai degrabă oportunismului academic decât unor legături mistice de-a lungul veacurilor, între Biedermeier și conducătorii politici ai zilei.

În al doilea rând, se instaurase suspiciunea că Biedermeier nu era decât o găselniță anostă și idealistă acelui *geistesgeschichtlich* (spiritul istoric), vlăstarul neobositei dorinți de a inventa periodizări, de a defini spiritul epocii și de a spori tipologiile istorice. Această suspiciune nu e lipsită de justificări, dar se pare că e ușor exagerată. Se poate pune la îndoială validitatea unei metodologii fără a nega de fapt obiectul cercetării. Chiar dacă interpretarea lui

Kluckhohn este eronată, problemele pe care el le-a ridicat ar putea fi încă demne de interes.

O a treia obiecție, și probabil cea mai consistentă, este că singura forță importantă și dinamică a anilor 1830 și 1840 a fost *Das Junge Deutchland*, care, asemenea altor mișcări similare ale timpului (de ex. *La Giovine Italia)* reprezenta tendințe naționale și radicale progresiste. Numele unor Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Heinrich Heine, și Ludwig Börne sunt asociate cu această mișcare precum și, într-un sens mai larg, nume ca Anastasius Grün, Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath, Max Schneckenburger și alții. Unii susțin că și alți scriitori, precum Büchner sau Grabbe, au avut afinități și chiar legături strânse cu această mișcare.[11] Tinerii hegelieni care au apărut la scurtă vreme după ei, sunt priviți ca o continuare a mișcării, așa cum este privit și realismul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. O astfel de lectură a istoriei literaturii germane ar transforma discursul literar–filosofic în vârful de lance al unei direcții generale, progresive în dezvoltarea socială a secolului XIX și ar respinge perioada Biedermeier, considerând-o o mișcare epigonică, provincială, așa cum fusese considerată din capul locului. Ea ar fi limitată la scriitori ca Eduard Mörike, Franz Grillparzer, Jeremias Gotthelf, Anette von Droste–Hülshoff, Adalbert Stifter, poate Nikolaus Lenau împreună cu August Graf von Platen, și alți scriitori minori.

Cu toate acestea cercetătorii anilor '30 au făcut eforturi notabile de a extrage mișcarea Biedermeier dintr-o astfel de sferă restrictivă. Hermann Pongs observase, de exemplu, că aceste scrieri abundă în situații și personaje demonice și grotești.[12]. Dar mai importantă este încercarea timpurie a unor eruditi precum Wilhelm Bietak și Günther Weydt de a caracteriza rădăcinile sociale și filosofice ale mișcării. Rudolf Majut s-a dovedit și mai radical, pretinzând că mișcarea Biedermeier nu poate fi înțeleasă decât ca

un întreg dialectic, cuprinzând toate scrierile perioadei, inclusiv cele ale „progresiștilor". (Majut vorbește și despre *der problematische Menschentypus*, tipul omului problematic)[13]. Cu toate acestea, răspunsul complet la aceste îndoieli care mai persistau încă a fost dat de monumentala operă în trei volume a lui Friederich Sengle – *Biedermeierzeit**[14]. După Sengle, transformări fundamentale în psihologia socială a vremii, condiții istorice obiective și o combinație de noi tendințe literare contrastive au conlucrat la crearea unui climat cultural specific, care diferă în egală măsură de H.R. și de perioada realistă post–1850. Premisa generală a literaturii acestei epoci este după părerea sa *anxietatea*. Nesiguranța generată de vastele răbufniri revoluționare și războaiele imperiale au dat naștere îndoielilor în legătură cu soliditatea viitoarei epoci a Restaurației: această nesiguranță a condus și la mania reproducerii de sisteme și contrasisteme de ordine și progres. În mod natural urmează necesitatea căutării unui refugiu în tihna locuinței și a căminului, a grădinii și a familiei, iar dorința de a proclama o reformă calmantă a orânduielilor sociale și naționale este în aceeași măsură evazionistă și bântuită de anxietate. Concluzia lui Sengle este că între idealiștii conservatori și progresiștii ironici există o legătură dialectică. Mörike și Heine nu sunt decât două fețe ale aceleași monede. În consecință, el afirmă că metoda optimă de cercetare a acestei perioade este realizarea distincției exacte dintre Biedermeier și *Biedermeierzeit*. În timp ce primul termen poate fi sigur păstrat pentru descrierea tradițională a unui *curent* în literatura germană, cel de-al doilea poate fi folosit pentru toată perioada Restaurației, și poate pune de acord alte curente (chiar opuse) unificate doar de un cadru general al valorilor și evenimentelor socio-istorice.

ÎNAINTE DE A ÎNCERCA să comentăm dilemele pe care le-au creat polemicile iscate de Biedermeier și înainte de a lărgi

* *Epoca biedermeier* (n. tr.).

sfera discuțiilor asupra altor literaturi, ar fi bine să aruncăm o privire asupra câtorva realități sociale și culturale ale unei perioade istorice care a fost capabilă să evite războaie de mare amploare, dar care în schimb a fost zguduită de revolte – o perioadă liniștită și zbuciumată în același timp. Sentimentul unei existențe deosebit de periclitate a fost pe de o parte cauza și pe de altă parte efectul respingerii pretențiilor vizionare, atotcuprinzătoare, titanice, ale H.R., sentiment care a condus în final la revenirea parțială la atitudinile specifice secolului al XVIII-lea. În anii de după 1815, frapantă este contopirea unor valori romantice și iluministe, din care au rezultat noi combinații și structuri de soluții practice, interpretări parțiale sau atenuate ale modelului H.R., sau înfrumusețări miniaturizate.

Această contopire a fost probabil mai evidentă în teoria estetică și în practica literară. După 1815 întâlnim extrem de puțini discipoli ai lui Friederich Schiller, căci puțin sunt acei care înclinau să accepte creația estetică drept un domeniu privilegiat al științelor umanistice, și încă și mai puțini erau cei care descriau imaginația ca pe un factor al izbăvirii. Un exemplu tipic îl constituie esteticianul J.F. Herbart (1776–1841). Antikantian și antihelegian, el era un idealist, însă un idealist pragmatic: nu tocmai un formalist, ci mai curând un soi de metafizician practic. Ideile sale, ca și ale altora, erau reprezentări ale credinței că arta are o oarecare autonomie (moștenirea H.R.-lui), dar că ea, arta, nu trebuie privită ca o cale de mântuire, dimpotrivă, arta ar trebui să se străduiască să se adapteze realității și să-și demonstreze utilitatea, în așa fel încât simbolul este înghițit de alegorie, ironia de grotesc, iar preromanticile *Empfindsamkeit* („Sensibilitate" *n.n.*) și *Weltschmerz* („spleen") reapar. Armonia și sentimentul de securitate își găsesc complementul în farsă și grotesc, în „demonul ridicolului" – ofensive ale dezordinii.[15]. Literatura epocii abundă, ca să folosesc terminologia lui Sengle, în *Zweckformen* (forme

utilitariste): epigrame și aforisme, poeme didactice, fabule și parabole, satire și epistole, memorii și însemnări de călătorie.[16] Pe lângă aceasta, marile specii literare deja bine statornicite tind să armonizeze tendențiozitatea: romanele istorice și de familie, tablourile istorice sau peisajele din natură, permutări nenumărate ale structurilor de tip idilic. În fond, se acceptă cu placiditate epigonismul, de pe urma căruia se profită: pluralismul stilurilor, venerarea istoriei, inventarea deliberată a unor forme noi. Au existat voci care susțineau că un „panteism dezamăgit", văzut ca o îndepărtare de la valorile creativității comprehensive, ar trebui înțeles ca un „fenomen originar" (Lenau, Heine, Immermann, Büchner) preocupat de explorarea negației.[17] În orice caz, didacticul și problematicul, retragerea din romantism și reînvierea tradițiilor iluministe merg mână în mână.

Valorile exprimate de această contopire sunt răspândite de prima rețea modernă, sistematică, de popularizare. Prin anii 1820, 1830 și 1840, în Germania, ca pretutindeni în Europa, se dezvoltă rețele de edituri, colecții, biblioteci și muzee, crește numărul traducerilor, enciclopediilor și publicațiilor. După unii specialiști, „La Presse" (1836), editat de Emile Girardin, trebuie considerat primul ziar modern.[18] Tot din această perioadă datează și răspândirea masivă a enciclopediilor de popularizare, inițiate de Larousse, Brockhaus, Meyer, Chambers și mulți alții. În Germania numărul de titluri publicate crește foarte puțin între 1800–1821, dar se triplează în următorii douăzeci de ani.[19]. Almanahuri de toate tipurile se constituie acum într-un gen de sine stătător. Literatura de senzație înflorește ca niciodată până atunci. Se instaurează o adevărată industrie a basmelor. Mai multe culegeri ale fraților Jacob și Wilhelm Grimm apar între 1812–1826, iar Anglia se molipsește ceva mai târziu (traducerea lui Hans Christian Andersen în 1846 și a lui F.E. Paget, *Speranța familiei Katzekopf*, 1844, erau

cele mai apreciate, deși fuseseră precedate în anii 1820 de poveștile fraților Grimm). S-ar părea că pătrunzătoarele analize romantice ale stărilor sufletești ieșite din comun, precum și nostalgia timpurilor și a locurilor îndepărtate, tipică romantismului, devin acum produse comerciale fabricate de o amplă industrie de consum.

Științele, în epoca Restaurației, se resimt și ele sub presiunea unor așteptări diminuate. Teoriile generale și filosofiile vizionare sunt testate acum pornindu-se de la o bază empirică și direcționate către aplicări practice. Se remarcă o dezvoltare considerabilă și sincronizată a geologiei, zoologiei și a filologiei (mișcarea se îndepărtează de exhaustivele filosofii lingvistice ale lui Johann Georg Hamann, Herder și Wilhelm von Humboldt și este atrasă de studiile practice ale lui Franz Bopp sau Friederich Diez). André-Marie Ampère, Jöns Berzelius, Justus Liebing, Martin Klaproth, Hans Christian Oersted, Georg Ohm și Joseph Gay–Lussac sunt personalități caracteristice epocii, la fel de cunoscute ca poeții sau regii. Opera principală a lui Liebiug tratează aplicarea chimiei în agricultură; Farraday este cufundat în studiul transformării puterilor oarecum mistico-poetice ale magnetismului (care obsedaseră într-atât pe romantici) în prozaicul și practicul curent electric. Ampère, Robert Meyer și François Arago au preocupări identice. De fapt, se poate spune că legea conservării energiei a funcționat ca un principiu spiritual de amplificare a semnificației tehnicii.

De asemenea, avem șansa de a deține un studiu amănunțit care explică în ce măsură putem vorbi despre o epocă Biedermeier în medicină.[20] După 1815, concepția idealistă asupra naturii intră în declin, însă autorul pune accent pe faptul că o abordare experimentală și cauzală a acesteia devine dominantă abia după 1850. Perioada cuprinsă între acești ani a fost caracterizată de un empirism (teoretic) tulbure care încerca (Liebing, de exemplu) să

îmbine ideile evident empirice ale lui James Mill, cu ecouri întârziate ale teoriei „vitalității organice". Philippe Pinel, Marie-François Bichat, Michel Lévy în Franța, la fel ca și Johannes Müller sau Johann Lukas Schönlein în Germania, se arată sceptici în privința vechii teorii despre *materia medica*, fiind în schimb foarte încrezători în acumularea de date, în clasificare și comparație. Mulți istorici consideră schimbarea de atitudine față de materialul folcloric – de la culegerea de poezie medievală și poezie veche populară a lui Achim von Arnim și Clemens Brentano până la efortul „folcloristic" mult mai meticulos al fraților Grimm – drept o caracteristică a mentalității Biedermeier. Un alt exemplu revelator este cel al lui Samuel Hahnemann, părintele homeopatiei, care a preluat unul din principiile mistico–esoterice ale romantismului ocult și l-a pus la baza unei industrii de medicamente.

În domeniul istoriei, sintezele universale ale lui Schelling sau Hegel, precum și elanul profetic al lui Novalis sunt înlocuite de meticulozitatea unor Barthold Niebuhr și Leopold von Ranke și de apelul la obiectivitate pe care îl întâlnim la Friederich Karl von Savigny. *Monumenta Germaniae Historica*, vede lumina tiparului în 1823, sub îndrumarea lui Georg Heinrich Pertz. August Böckh începea în 1828 *Corpus Inscriptionum Graecorum*, în timp ce Georg Grotefend și Jean–François Champollion descifrau textele civilizațiilor persană și respectiv egipteană (aceasta din urmă prin anii 1820). În filologie, istorie și literatură se înmulțesc metodele comparatiste inspirate într-o oarecare măsură de Georges Cuvier; Carl Ritter vede istoria aproape ca pe o ramură a geologiei (1817). În anul 1800, P.C.V. Boiste lărgește aria termenilor incluși în *Dicționarul Academiei Franceze*, o idee cu evidente implicații romantice și revoluționare. Această inițiativă a fost imediat copiată pe scară largă și s-a transformat cu mult succes într-o industrie foarte bine organizată în timpul Restaurației, când dicționare cu

câte 110.000–170.000 de termeni devin foarte populare. Empirismul și aplicativitatea inspiră opera lui Friederich Fröbel (1782–1852). El se hotărăște să testeze aspectele romantice ale jocului, simbolului, organicismului naturii, ale relației macrocosmos–microcosmos, ale „legii sferice", ale integrității, purității originare etc., într-un domeniu specific de cercetare și inovație, și anume în pedagogie. Astfel el devine în 1840 inițiatorul grădiniței de copii. Teoriile sale proveneau de la Friederich Ludwig Jahn, Ernst Moritz Arndt, Fichte și Pestalozzi, iar ilustrațiile cărților sale sunt parcă împrumutate din Philipp Otto Runge.[21] În industrie, se introduc cu mult spirit practic inovații de mare importanță (motorul cu aburi în Europa), într-o perioadă când invențiile și experimentele sunt încă privite cu un soi de uimire amuzată. În timp ce vaporul cu aburi al lui Robert Fulton revoluționează comunicațiile, vasele cu pânze ating în anii '40–'50 perioada lor de maximă înflorire.[22]. Conflictul dintre diligență și linia ferată e simbolic pentru epoca Biedermeier: adepții diligenței, de la Alfred de Vigny până la regele Ludwig I al Bavariei scriau versuri elocvente împotriva motorului cu aburi, susținându-l, totuși, în diverse alte feluri.

În timp ce strădaniile științifice se deplasează de la teorie la aplicație practică, literatura și artele abandonează elanul creator vizionar, preferându-se mai degrabă prezentarea lor unui public care să le aprecieze. Opt din cele mai importante muzee (inclusiv la München „Glyptothek" și „Alte Pinakothek", cum i se spune astăzi), au fost construite între 1815 și 1855, împreună cu numeroase alte muzee de o mai mică importanță.[23] Această răspândire a artei nu era încă limitată la o elită restrânsă. Clasele mijlocii și mici savurau afișele moralizatoare (*Bilderbogen*), însoțite adesea de texte ale unor poeți romantici, afișe publicate în peste un milion de exemplare, de editori precum Gustav Kühn din Neuruppin.[24] (Echivalentul lor francez îl constituie cunoscutele *„images d'Epinal"*).

Alt gen artistic foarte popular al Restaurației este caricatura. Fantezia manieristă a lui Grandville, arta ironică a generației post–Hogarth (George Cruikshank, Thomas Rowlandson, James Gillray și alte asemenea mărunte celebrități), barajul permanent al grotescului social în *Charivari, Fliegende Blätter* și *Kladderadatsch* și viziunea comprehensivă a lui Honoré Daumier au constituit forțe importante în epocă, forțe care au creat o complexă relație dialectică cu idealurile romantice.

Încep să apară sălile de operă, orchestrele publice și conservatoarele de muzică. Robert Schumann, Franz Schubert sau Stephen Heller, ale căror miniaturi muzicale se bazează pe tranziție și crescendi fluide, sau pe alunecări melodice line, crepusculare, răspundeau nevoilor muzicale ale unei societății întemeiate pe intimitatea căminului. Și, bineînțeles, pe timpul Congresului de la Viena, vilele burgheze găzduiau concerte la fel de des ca și curțile princiare. Bancheri ca Wurth și Felner, oameni de afaceri ca baronul Arnstein, Ludwig Pereira și Wertheimstein, industriași ca F.T.von Hornbostel, Schöller sau Konrad Graf, oameni de cultură și personalități politice precum Joseph von Hammer–Purgstall, Anton Prokesch von Osten, și Kiesenwetter se evidențiază la Viena ca patroni ai artei muzicale.[25] Totodată, la un nivel mai modest, muzica este concepută ca un mijloc de apărare împotriva alienării, prin inițierea și extinderea numărului de grupuri corale de amatori („Liedertafel", „Männergesangvereine"), precum și prin instalarea obligatorie a unui pian în orice cămin burghez. Cultul muzicianului virtuoz era un soi de protecție psihologică a indivizilor înzestrați, în fața neliniștilor și soluțiilor epocii. Paganini și Chopin ating culmea succesului în epoca Biedermeier, iar Liszt își începe cariera tot în aceeași perioadă; balerinele Fanny Elssler și Marie Taglioni se numără printre primele artiste care intră în înalta aristocrație prin căsătorie; sopranele Jenny Lind și Henriette Sontag sunt încon-

jurate de o armată de admiratori; salariile directorilor de teatru și ale actorilor berlinezi în anii 1820 și 1830 puteau concura și chiar depăși salariile celor mai respectabili dintre membrii guvernului.

Pentru clasele mijlocii, aflate în mare dezvoltare, viața de fiecare zi este scena cea mai potrivită pentru aplicarea idealurilor romantice într-un mod rațional, moderat – sub auspicii iluministe, ca să le spunem așa. Moș Crăciun și întreaga imagistică a Crăciunului, cu aerul festiv agreabil, intim, pregătit cu multă grijă, sunt invențiile epocii Biedermeier. Neliniștile apolitice sunt potolite prin ospețe și libații robuste.[26]. Este în același timp și epoca marilor maeștri bucătari: Anthelme Brilla–Savarin (1755–1826), Antonin Carême (1784–1833), Grimod de la Reynière (1758–1838), Antoine Beauvilliers (1754–1817), precum și G.A. Escoffier, Alexis Sager, Montmirel, Riquette și alții. O muzică sentimental-voioasă, larg accesibilă se răspândește în țările de limbă germană. Din dansul amețitor, cu piruete rapide, în care corpurile dansatorilor se atingeau, valsul se transformă într-un ritual elegant și liniștit, mai adecvat impunătoarelor săli de bal.[27] În egală măsură, nonconformistele pieptănături romantice, extravagațele acelor *muscadins* și *merveilleux* parizieni se banalizează, așezate fiind pe cele două talgere ale balanței stilului Regence: cel al rigidității și cel al lejerității (pentru a folosi expresia Annei Hollander)[28]. Ele sunt înlocuite adesea de suava nostalgie a rococoului: cravata înlocuiește acum jaboul. Însăși moda, feminină sau masculină, poate fi privită ca o aplicare sau chiar „industrializare" a marilor inovații romantice.[29] Dandysm-ul englezesc, admirabil reprezentat de Beau Brummel, nu este un fenomen izolat; în Viena anilor 1820 croitorul Josef Gunkl se remarca prin atitudinea sa estetică față de obiectele de îmbrăcăminte și prin abilitatea de a canaliza impulsurile extravagante în creații sartoriale rafinate, lucrate cu multă pedanterie.

Igiena personală reprezintă consecința unei culturi idilice, senine, centrată asupra căminului, disciplinată și pioasă. (În 1826, la Grafenberg, Vincenz Presnnitz inițiia cura de apă rece).

Biedermeier este și epoca ipohondriei, adică a suferinței cronice produsă sau menținută de imaginație. Este, de asemenea, nu mai puțin decât în a doua jumătate a secolului, epoca stațiunilor balneo-climaterice și a plimbărilor în aer liber. Înotul și bicicleta devin modalități de distracție. Călătoria în Alpi încetează de a mai fi privilegiul poetului sensibil, singuratic și sublim, pentru a deveni obiectul turismului organizat. Experimentatorii imaginativi sunt urmați de hedoniștii intelectuali.[30] Balonul cu heliu este reprezentativ pentru căutările în domeniul științei și cel al comunicațiilor, dar și pentru căutarea unei aventuri bine temperate.

Aventura poate fi însă găsită și în vecinătatea casei. Apariția cartierelor suburbane putea îndeplini, după spusele contemporanilor epocii, toate cerințele și putea „întruni într-o palmă de pământ, ... toate elementele necesare obținerii fericirii, în grădina, parcul sau domeniul conacului de la țară."[30] De fapt, arhitecții suburbiilor se angajau să ofere oricui o experiență profund personală înțelegând prin aceasta îmbinarea dintre intimitatea idilică și deplina egalitate, compromisul între utopism și birocrație. Predilecția pentru Brighton (Bath era deja în declin) avea propria sa semnificație (strâns legată de orientarea spre burghezie a idealurilor romantice) asemănătoare cu cea a suburbiei. Semantica orașului Brighton părea să sugereze că apa mării și emoțiile provocate de ocean (infinitul, primejdia, forța) în doze mai mici puteau fi resimțite de oricine. În plus, Brighton ilustra cum repetiția standard și reducerea la un șablon pot fi combinate cu eleganța și manierismul clasic. (Contrastul îl reprezenta castelul de la Versailles care simboliza unicitatea, centrul înspre care toate converg, într-un cuvânt, plenitudinea).[32] Celebra Apollosaal din Viena (1810–1819)

este o replică autohtonă, destinată cohortelor de burghezi: cu peșteri artificiale, crânguri, arbori și o sală de mese imensă, circulară, împodobită cu picturi de inspirație mitologică, statui, fântâni arteziene, coloane ionice, nișe și oglinzi. (Trebuie precizat că proprietarul–antreprenor, Sigmund Wolfsohn, se născuse la Londra.)[33] Berlinul avea și el un echivalent: Kolosseum-ul, un centru de distracții cu o sală de bal uriașă.[34]

Aceste realizări se aflau sub incidența sistemului lui Metternich, sistem care nu era nicidecum un țarc plin de restricții al unui căpcăun, după cum îl prezintă comentatori părtinitori, ci mai curând o rețea dialectică și sofisticată menită să mențină stabilitatea prin asimilare și mai ales anticiparea împotrivirilor atât din interior cât și din exterior. Comentatorii francezi dăduseră de înțeles încă din 1845 că la nivel ideatic, Mörike și Heine au nevoie unul de celălalt.[35] Putem atunci să nu ne întrebăm dacă eclectismul lui Victor Cousin și moderația lui Alexis de Tocqueville și François Guizot sunt consecința orientării politice a epocii lui Louis-Phillipe sau mai curând farurile călăuzitoare ale acestei perioade? Chiar și proliferarea spionajului după Restaurație poate fi văzută ca un factor de dezalienare, ca și cum ușoarele presiuni ale statului paternalist aveau doar rolul de a obține căldura acelei *Zussamensein*, un imbold pentru conștiința obștească. Încercați să vi-l imaginați pe împăratul Franz la Congresul de la Viena, arzând de nerăbdare, dar binevoitor, chicotind în fiecare dimineață cufundat în rapoartele serviciului său secret de informații, în care erau prezentate mai ales micile păcate și nevinovatele isprăvi ale celorlalte capete încoronate ale Europei – presa de senzație în tiraj de un singur exemplar.[36] Conspirațiile și societățile secrete (domeniul odraslelor favorite și răsfățate) – carbonarii, babouviștii, decembriștii, filelenii, masonii – cu agitația lor adeseori teatrală și prolixă erau opusul acestui spionaj „amical" și frenetic. Jacob

Talmon susține chiar că revoluțiile de la 1848 nu au fost decât o versiune nereușită, decăzută (o „caricatură"), a măreței Revoluții Franceze, observație care ne duce cu gândul la Tocqueville.[37] Dacă ne-am lua după Donald Charlton și George Boas, inventarea sistemelor „religiilor seculare" în Franța (și putem adăuga liniștit, în tot restul Europei) – „ideologice", pozitiviste, eclectice (Cousin), chiar și neocreștine – au creat paradigme „secundare", care multiplicau și în același timp reduceau o viziune uriașă ce-și pierdea acum contururile în trecut.[38] În plan social, era epoca mobilității (epoca oportuniștilor și a parveniților), ținută totuși în frâu de sisteme birocratice și un respect crescând pentru ierarhie. În ciuda aparențelor, părțile și întregul părea să rămână unite, așa cum și-ar fi dorit orice filozof H.R.

Dacă am enumerat producțiile perioadei, evenimentele și transformările pe care le-am înșiruit aproape la întâmplare (nici artele, nici mobilierul, primele semne ale unei structuri comune a perioadei, împreună cu politica, n-au prea fost menționate), ar fi nedrept să ignor teoreticienii Biedermeier sau să trec cu vederea încercările lor de a explora structura coerentă a epocii și motivațiile ei filozofice. Două ipoteze care se opun teoriilor lor trebuie respinse pe loc. Prima dintre ele limitează termenul de *Biedermeier* la niște evenimente marginale, la o literatură foarte accesibilă, comercială etc.[39] Fără îndoială că, așa cum Damáso Alonso spunea cândva, cu cât o operă literară este mai bună și mai semnificativă, cu atât mai mult ea va transcede limitele temporale stricte (*Faust, Don Quijote*), în timp ce operele de o valoare mai mică e foarte probabil să rămână prinse în stilistica perioadei.[40] Însă această ipoteză este valabilă, dacă este, pentru orice perioadă istorică, și nu există motive pentru care ea să fie aplicată exclusiv perioadei anilor 1820: în acest caz am putea nega că George Eliot este victorian, rezervând termenul doar pentru d-na Gaskell, Sheridan

Lefanu și Charles Kingsley. Nici cea de-a doua ipoteză, cum că Biedermeier ar fi doar un curent în cadrul unei perioade, nu se poate susține. Termenul în sine, atunci când a fost aplicat unor fenomene culturale mai ample (în artă, mobilier, modă și moravuri) nu a fost perceput ca un curent izolat, care era în concurență cu altele. Scriitorii pe care noi îi considerăm tipici Biedermeier nu s-au socotit vreodată ca alcătuind un grup, după cum nici între Mörike și Jeremias Gotthelf ori între Droste și Grillparzer n-a existat nici o colaborare.

Ne referim, așadar, la un aspect cultural autentic, parte dintr-un întreg mai vast. Genul acesta de interrelaționare la un nivel mai cuprinzător este un obiect de cercetare pe deplin legitim.

Elfriede Neubuhr propune în mod corect ca obiectul studiului să fie analizat ca un *Grundgefühl*, deci, mai degrabă ca o intenționalitate culturală sau o anticipare socio-culturală, decât ca o mișcare în sine.[41] Acest „sentiment predominant" nu poate fi etichetat pur și simplu, de altfel nici nu ar trebui — ca și majoritatea lucrurilor fundamentale, el nu va permite o analiză rațională, fără un rest ireductibil. Cu toate acestea, par să existe motive serioase pentru strădania noastră de a găsi o definiție cât mai exactă a acestei stări, sau predispoziții, văzută fie ca un sistem logic de motive, fie ca o atmosferă generală.

Perioada de după 1815 a confirmat din plin șocul spiritual și social al epocii precedente. Predomina o senzație de haos, iar spița omenească era considerată în pericol. Mobilitatea unor mari mase de oameni (armate, refugiați) în perimetrul unor spații întinse, precum și mobilitatea pe verticală a altora (ascensiuni meteorice ale unor talente de joasă speță și prăbușirea peste noapte a unor înalte personaje, au modificat radical perspectivele, în timp ce colapsul speranțelor legate de ameliorare a condus la redeșteptarea pe scară largă a unor sentimente care, la sfârșitul secolului

precedent fuseseră considerate proprietatea unui număr restrâns de indivizi: desprinderea de vraja universului, un pesimism general obosit, îndoială, *Weltschmerz*.[42] Sfidarea armoniei nu mai apărea ca o modalitate de a o îmbogăți și de a-i conferi noi puteri (ca în cazul lui Friedrich Schlegel, de ex.) – armonia era de data aceasta strâns legată de cunoaștere, era în același timp un refugiu și un spațiu al resemnării.[43] Din ce în ce mai mult timpul începea să fie înlocuit de spațiu care devine categorie dominantă: se caută cu stăruință peisaje locale, obiecte familiale, casa și vatra, animale și plante, păduri și grădini. Până și tradițiile capătă o valoare spațială, atâta vreme cât rezistă acțiunii timpului. Destinul și fericirea, pasiunea și norocul par prinse în egală măsură în dialectica spațiului și timpului. Atât bătrânii cât și copiii câștigă din nou atenția și respectul, devenind dintr-o dată simbolul independenței față de năvala impetuoasă a timpului.[44] Însă mai presus de toate acestea se ridică figurile feminine. Relațiile de familie se situează în centrul atenției și dobândesc valori pozitive, în opoziție cu izbucnirile anterioare ale erosului; literatura și manierele sunt impregnate de „sensibilitate feminină". În multe privințe, opera lui J.J. Bachofen (mai ales în perioada 1840 – 1860), cu descrierea pasionată și exaltată a ginocrației ca organizare socială a începuturilor umanității, reprezintă esența năzuințelor fundamentale ale epocii. Îndărătul proceselor și ale uzanțelor raționale ale societății, se profilează principiul matern, identificat cu trăinicia, răbdarea, înțelepciunea și chiar nemurirea; rar a cunoscut istoria Europei occidentale o reprezentare atât de simbolică a principiului divinității–femeie. (Epoca victoriană și *Gründerzeit* aveau să schimbe toate acestea, după cum se știe.)

Proiectele pentru combaterea anxietății, a haosului și a presiunii iremediabile a timpului, sunt dintr-un punct de vedere istoric, în dezacord una cu cealaltă și justifică contradicțiile interne ale

epocii. Din punct de vedere morfo-cultural însă, aceste soluții păreau echivalente: căutarea unei noi comunități, măsuri de apărare contra incertitudinii, interiorizarea schimburilor.[45] Toate acestea ar putea fi înscrise, cu aproximație, în cinci categorii. Prima ar putea fi marea ordine a imperiului și armonia universală (cel mai adesea în termeni creștini, dar câteodată cu coloratură gnostică sau agnostică). Continuitatea este termenul cheie pentru Joseph von Görres, Adam Müller ori Friederich von Gentz, așa cum fusese și pentru Edmund Burke, Joseph de Maistre și Vicontele de Bonald. Cea de-a doua categorie o reprezintă proiectele utopice și revoluționare în forme ceva mai reduse, națiunea care trebuie să se deștepte din somnul secular, clasa care va repune într-o nouă ordine prioritățile sociale, minoritatea care trebuie să se emancipeze și care va vindeca trupul politic bolnav. Se pledează mai curând pentru revolta socială și ameliorarea condiției societății decât pentru metamorfozele impetuoase din proiectele constituționale ale lui Saint-Just, sau din corespondențele poetice ale acestora, aparținând lui Blake și Hölderlin. Renașterea unei grupări naționale (în Italia, Boemia, Polonia ș.a.m.d.) se preferă ca alternativă realizabilă și acceptabilă a reformei globale. Deși aceste transformări pot părea radicale din punct de vedere practic, ele nu sunt altceva decât versiuni prescurtate ale Edenului, destul de asemănătoare cu încercările de a reabilita un anume trecut istoric (Evul Mediu sau „vremurile bune" de dinaintea Revoluției), reclamat de conservatori într-un demers opus. Toate laolaltă au în comun plasarea regenerării între niște limite care pot fi controlate și manipulate. Pragmatismul înlocuiește idealismul.

Cea de-a treia, și poate cea mai cuprinzătoare dintre categorii este stabilitatea însăși,ca sursă a stabilității. Clasa mijlocie ca un tot – rurală și urbană, burghezia măruntă și aristocrația financiară, intelectualii, funcționărimea și antreprenorii – este considerată cea

mai potrivită în scopul respingerii transformărilor și temerilor de tot felul, căci ea este sursa inițiativei și progresului, ea este deținătoarea unor valori fundamentale precum respectul pios și simplitatea. Chiar dacă anumite părți ale clasei de mijloc puteau fi puse în primejdie, întregul rămânea neatins. Se scontează pe faptul că sub o formă sau alta, valorile idilice aveau să supraviețuiască în sânul acestei clase ca un univers în interiorul unui alt univers. S-a spus de multe ori că epoca Biedermeier reprezintă însăși mentalitatea clasei mijlocii – mărginită, timorată, pitorească, lacomă și egoistă.[46] Ar mai trebui însă adăugat că frumusețea și educația figurau și ele din plin în această ordine alternativă. Numărul mare de scriitori din rândurile aristocrației, care își aleg pseudonime burgheze, este o dovadă a încrederii în ordinea burgheză (Lenau, Anastasius Grün, Friederich Halm și alții). Afabilitatea maiestuoasă, rezerva filozofică, onestitatea morală, supunerea în fața realității și reformismul politic precaut sunt părți componente ale atracției exercitate de acest gen de ordonare.

A patra categorie este reprezentată de empirism și specializarea într-un domeniu anume. Deși raționalismul Iluminismului s-a desăvârșit în idealismul metafizic, tendința empirică pare să-și fi pierdut semnificația culturală; chiar și în domeniul științelor exacte speculațiile cu privire la magnetism și electricitate, lucrările lui Franz von Baader, Lorenz Oken, F.A. Mesmer și P.J.G. Cabanis sunt în centrul atenției. Chiar și cercetători importanți precum contele Berthollet, marchizul Laplace și Luigi Galvani erau dedicați din plin speculației bazate pe analogie și asemănare. După 1815 se revine la cercetarea exactă și specializată de care era nevoie nu numai în domeniile tehnice dar și în cele istorice sau filologice.[47] Diversitate și precizie: în ele prezentul putea ignora trecutul și viitorul. Acumularea și întreținerea (*sammeln und hegen*) sunt declarate de către mulți cercetători drept activități

principale ale epocii Biedermeier.[48]. Cu toate că ele pot fi asociate cu etosul clasei mijlocii, ar fi mai indicat să le privim ca făcând parte din elanul empiric. În literatură, ca și în viață, straturile cu flori, serele, colecțiile de roci, grădinile și câmpurile arate, bibliotecile și muzeele trădează înclinația către cunoașterea obiectivă, precizia faptică, pragmatism.

În sfârșit, cea de-a cincea categorie exprimă, mai bine decât celelalte, o precupare centrală a epocii: dialectica individului. În mod bizar, formele comunității încep să includă indivizi exponenți ai unor emoții și idei conflictuale diverse. Nu încape îndoială că în Biedermeier personalitatea umană în toată intimitatea, idiosincrazia și melancolia sa (rebelă, ipohondră, introspectivă) a ocupat un loc la fel de important ca cel din subiectivitatea profundă a scriitorilor romantici. Acum ne lovim însă de o conștientizare mult mai dureroasă a modului în care funcționează personalitatea omului și de un scepticism sporit, privitor la legăturile acestei personalități cu lumea exterioară (reală sau închipuită). Titanii, personalitățile copleșitoare dispar, fiind înlocuite de capricioși și de ambițioși. Cultul personalității supradimensionate și speranța salvării prin propria înțelepciune (la Vigny, de ex.) sunt direct legate de descreșterea rolului imaginației. Conștiința din *Preludiul* lui Wordsworth ar putea foarte bine reprezenta o conștiință universală, ea diferind cu totul de personajele arogante și maladive care populează literatura anilor 1830. Individul poate fi ultimul loc sigur de refugiu, dar el poate fi și un loc al revoltei și al izbândei. Mintea omenească devine cadrul cel mai generos al dorințelor ce pot fi realizate. Ea este izvorul ironiei, parodiei și grotescului.

Și tot în individ sălășluiește cea mai profundă și importantă dihotomie a epocii: realitate versus ideal. Neputința „hamletiană" de a acționa, dacă a caracterizat cu adevărat epoca, se bazează în mare măsură pe bogata varietate de „actori" din sufletul fiecăruia

dintre indivizi: o comunitate dezorganizată. Poate că este mai curând o neputință de a lua o decizie decât de a acționa, căci acțiunile explozive, arbitrare se petreceau, fără să fi fost într-o strânsă legătură cu rațiunea, judecata sau sentimentul. Se înmulțesc eroii intempestivi, capricioși, schimbători; ei meditează îndelung la calea cea dreaptă, cântăresc cu mare atenție punctele slabe și tari ale unei poziții morale, și dintr-o dată se hotărăsc să acționaze firesc, ca actanți autonomi, în deplină libertate. Explicația constă în dualitatea natură–imaginație, genul de dualitate pe care marii romantici – raportându-se la întreg – se străduiseră să-l desființeze. Atenție însă: rezultatele finale ale distrugerii se vor vedea mai târziu. Pentru scriitorii care au trăit și au scris în epoca Biedermeier, senzația că încă mai există o unitate, cât de fragilă, era importantă și destul de eficientă în contrabalansarea conflictului dintre acțiune și imaginație.

SENGLE și predecesorii săi au construit un model care reflectă destul de fidel realitățile culturale și istorice ale perioadei. Cu toate acestea, scrierile lor mai degrabă ridică o serie de întrebări importante în loc să aducă răspunsuri. Există conexiuni între diversele trăsături ale „sistemelor de ordine" menționate mai sus? Și dacă ele există, la ce nivel de recalitate poate fi situat acest sistem? De câtă realitate se bucură el? Pe scurt, care sunt fundamentele epocii Biedermeier? La fel de important, dintr-un punct de vedere comparatist este să știm dacă există un echivalent al structurii acestei perioade germane (sau a Europei centrale) și în altă parte a Europei. Poate fi ea astfel validată de evenimente istorice și culturale care se petrec simultan și în alte părți ale continentului? Există asemănări între literatura Biedermeier și restul literaturilor europene?

Cartea de față este consacrată investigării întrebărilor de mai sus și ale altora cu care ele se află într-o strânsă legătură. Există genuri literare, tropi sau teme, motive intelectuale care se întâlnesc în numeroase literaturi naționale și se poate demonstra legătura lor cu configurația epocii Biedermeier? Oare putem combina trăsăturile acelei perioade atât de neglijate de cercetători, literatura engleză a anilor 1820–1840, astfel încât să se constituie o imagine coerentă? În ce măsură ne poate ajuta în înțelegerea Biedermeier-ului german? De ce începe romantismul francez de două ori? Cum putem explica faptul că o literatură care, de-a lungul ultimei părți a secolului al XVIII-lea, a impus idei și experimente literare, întrerupe brusc acest drum și în cele din urmă recurge la Madame de Staël prin *importul* romantismului de după 1815? Conceptul de „telescopare" ne poate ajuta în analiza literaturilor din sud-estul Europei? Cu alte cuvinte, asistăm oare la o evoluție accelerată a acestor literaturi sau chiar la o suprapunere cronologică a perioadelor care, în cazul literaturilor din Europa de (nord)-vest cunosc o evoluție lentă, cu etape succesive?

Primele două întrebări cer un răspuns neîntârziat, celelalte urmând să-și găsească răspunsul în capitolele ce vor veni. În ceea ce privește soluția la primele două întrebări, aș dori să situez subiectul într-o perspectivă istorică. Este absolut necesar să reamintim câteva lucruri fundamentale despre romantism, precum și polemicile savante care treptat–treptat au trasat conturul acestor trăsături.

*

PERSPECTIVA CRITICĂ MODERNĂ asupra romantismului se întemeiază pe studiul lui René Welleck. Respingerea severă și moralistă a romantismului de către Irving Babbit și de mentorii săi

– criticii francezi ai secolului al XIX-lea –, nu mai este astăzi luată în considerație, deși multe din scânteile acestei explozii își continuă efectul, iar influența sa asupra aversiunii inițiale a New-Cricitism-ului față de romantism este încă vizibilă. (A trebuit să treacă ceva timp până a-și schimba punctele de vedere John Crowe Ransom, Allen Tate, W.K. Wimsatt și Cleanth Brooks dar niciodată în totalitate. Școala lui F.R. Leavis în Anglia și un lung șir de critici neoclasici din Franța și-au păstrat rezervele în privința romantismului.) Deși simpatetică, interpretarea tipologică, ideală a romantismului, realizată de Fritz Strich, este uitată acum; în mod similar, impresionanta sinteză a lui Paul van Tieghem nu mai are putere de influență, deși unii consideră că cele trei categorii savante stabilite de el („les éléments intérieurs", „les éléments éxterieurs" și „l'art littéraire") apar reformulate în cele trei trăsături majore ale romantismului stabilite de Welleck: natura, imaginația și simbolul. Tradiția germană a *Geistesgeschihte* și tradiția franceză a pozitivismului istoric deveniseră și ele neproductive. Și mai compromisă apărea respectabila și speculativa teorie a unui romantism „permanent". Cu excepția lui Albert Béguin, dintre toți comparatiștii doar Mario Praz a supraviețuit intact desființării totale a vechilor teorii ale romantismului, cel puțin în analizele unor *motive*: frumusețea meduziană, grandoarea satanică, vampirismul și femeile fatale[49].

Primul gest făcut de Welleck a fost combaterea teoriei nominaliste a lui Arthur Lovejoy, teorie prin care se respinsese posibilitatea unui romantism unitar. Welleck a ales un număr de trăsături fundamentale, a demonstrat cum se repetă ele la un număr mare de autori și a explicat în ce mod alte trăsături pot fi subordonate celor deja menționate. În cei trezeci de ani care au trecut de la această demonstrație, în loc să le dovedească falsitatea, teoriile generale sau comparatiste au perfecționat și îmbogățit punctele de vedere ale lui Welleck. Henry Remak și Geoffrey Hartman,

Northrop Frye și Harold Bloom au acceptat în unanimitate analiza fundamentală a lui Welleck și au căutat să precizeze și alte trăsături, să clarifice prioritățile și să descrie organizarea sistemului[50]. Chiar și tendințele școlilor de la Geneva și New Haven au căutat la început să explice romantismul ca pe o țesătură densă de trăsături, un organism individual, înzestrat cu o voință proprie. Totuși, ele au pus un mare accent pe interacțiunea dintre conștient și subconștient și au examinat mecanismele logice și psihologice ale romantismului. Astfel, procesul romantismului a fost interiorizat. Afirmația cea mai pătrunzătoare oferită în această etapă a dezbaterii critice o vom găsi în cartea lui M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism**.

Mai bine decât alți critici, Abrams rezumă romantismul într-un cuvânt: *plot* (intrigă), realizând un salt uriaș în ordonarea cunoștințelor noastre despre romantism. Teza centrală a lui Abrams este că romantismul a fost generat prin secularizarea anumitor concepte teologice: în primul rând, modelul biblic – Paradisul–Căderea–Mântuirea – este conceptualizat ca dialectica profană a diadelor subiect–obiect și ego–non–ego[51]. De asemenea el subliniază și forța explozivă a filozofiei și literaturii romantice, bazate pe tradițiile escatologice istorice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Abrams demonstrează că identificarea conștiinței cu universul exterior este marea speranță de salvare a romanticilor; circularitatea abstractă (pp. 79, 193, 185) a unei scrieri atât de exemplare precum *Preludiul* lui Wordsworth este consecința obligatorie a circularității structurii transcendente a *plot*-ului însuși. Reîntoarcerea înseamnă înaintare (p. 261); viziunea triumfă asupra opticii (pp. 366, 377). Nu numai că este afirmat spiritul tot mai surprinzător al poetului, dar acesta devine spiritul universal (p.127). În această structură unificatoare a lui Abrams se încadrează mulți ro-

* *Supranaturalismul natural* (n. tr.).

mantici englezi, figuri de seamă ale romantismului german (Novalis, Hölderlin, etc.), și cei mai importanți filozofi post–kantieni (pp. 228, 229, 251). Ea corespunde totodată afirmației lui Friederich Schlegel, prin care dorința revoluționară de a săvârși Împărăția lui Dumnezeu pe pământ este cheia oricărui progres.

Este interesant de reținut că un număr de investigații ulterioare par să confirme și să completeze teoria lui Abrams și nu atât prin formulare, cât prin logica inerentă a argumentelor. Michael Cooke, care a abordat experiența romantică din varii perspective, descoperă că textul romantic se întemeiază întotdeauna printr-un act de includere: feminin și masculin, elegia, profeția și satira, spontanietatea și forma, toate tind spre un nivel mai înalt de incluziune. „Femininul", de exemplu, simbolizează în fapt unitatea, integritatea – nu abandonarea „valorilor masculine", așa cum considera, foarte alarmat, Babbit, ci o reală integrare a valorilor – de aici imposibilitatea splendidă a acestei aspirații[52]. Cooke trece la un nivel superior, aproape infailibil, de la acea totalitate regeneratoare pe care alți exegeți au încercat să o descopere în lucruri mai accesibile percepției imediate. Marshall Brown nu s-a mulțumit cu ideea simplei circularități ca emblemă a romanticilor germani, și a propus căutarea centrului, a formelor parabolice și eliptice ulterioare, ca reprezentări mult mai adecvate. Elipsa este importantă deoarece are două puncte focale și totuși se închide într-o curbă unică, simbolizând astfel recunoașterea din partea romanticului a naturii antitetice a realității. Brown însuși îl citează pe Baader, spunând că centralitatea circulară este doar indiciul organicismului profund irațional al naturii.[53] Înclin să consider aceste descrieri drept definiții mai rafinate și mai subtile ale acelei unități atotcuprinzătoare pe care Abrams și predecesorii săi au identificat-o cu apogeul experienței romantice. Comparând texte din Rousseau, Hölderlin și Wordsworth, Paul de Man a făcut

următoarea remarcă: „Fiecare din aceste texte descrie trecerea de la un anumit tip de esență, mundană și materială, către o altă esență pe care am putea-o numi mentală și celestă, deși «Paradisul» la care se referă este lipsit de conotații teologice specifice."[54] Eseurile lui de Man asupra romantismului sunt impresionante, atunci când sunt citite în contextul paradigmei romantice dominante. Chiar și teoria lui Thomas MacFarland, teoria descompunerii și a ruinei ca esență a romantismului – care are probabil mai multe șanse decât altele să trezească în timp un interes nou pentru studiile romantice – poate fi pusă în legătură cu această paradigmă[55]. MacFarland este perfect conștient de disputa filozofică în privința părții și a întregului (reactualizată în secolul nostru de Husserl și discipolii săi) și recunoaște că profundul sentiment al incompletitudinii la Wordsworth și Coleridge este rezultatul direct al intensității viziunii lor asupra integrității și unității universale. În acest sens, originalitatea lui MacFarland constă mai ales în modalitatea aleasă pentru a ajunge la adevărul „paradigmatic" fundamental.

Prin urmare, este firesc să considerăm punctul de vedere al lui Abrams drept nucleul de la care pornesc tote cercetările actuale și în același timp o anume formă de consens. Alegerea se datorează înțelegerii echilibrate de care Abrams a dat dovadă, și nu neapărat faptului că el a fost primul care să le semnaleze. Încă din 1962, Geoffrey Hartman, de exemplu, definea admirabil *The Ancient Mariner* ca fiind „nașterea sufletului întru sentimentul ființei individualizate (și izolate)", și spunea: „Coleridge evocă truda istovitoare pentru a se ajunge la imaginație prin conștiință.,"; iar în același articol el analizează în detaliu și dialectica inocenței și a conștiinței.[56] E.D. Hirsch publicase în 1960 [57] un vast studiu asupra paralelor dintre Wordsworth și Schelling – și chiar la o citire mai atentă a lui Béguin vom descoperi propoziții ca acestea: „Les penseurs romantiques... chercheront a expliquer le processus

même du devenir cosmique comme la voie du retour à l'unité perdue, et recourront, pour y parvenir, à des mythes qui tous s' inspirent de l'idée de la chute", sau „La réintegration s'opérera le jour où la langue du rêve retrouvera son intégrité première."[58] Cu toate acestea, teoria lui Abrams rămâne până la urmă sistemul cel mai complet, cel mai detaliat și mai satisfăcător din punct de vedere intelectual. E de la sine înțeles că, pe de cealaltă parte orice îndoială sau întrebare nu va fi adresată numai teoriei lui Abrams, ci și tuturor celorlalte teorii care susțin același punct de vedere. Fără îndoială, aceste întrebări trebuie să fie evocate.

Pentru a-și ilustra teoria, Abrams ia în discuție mai ales pe Blake, Coleridge, Wordsworth și Shelley, în mod ocazional pe Keats, și aproape niciodată pe Byron și Scott. În mare, observațiile sale se aplică bine literaturilor germană și respectiv engleză însă ele nu se justifică în cazul romantismului de tip francez, italian sau est-european. Este evidentă și dificultatea de a crea o punte de legătură între această lume închisă, intensă, și victorianism; schimbarea pare abruptă, iar continuitatea total lipsită de originalitate. Ce se câștigă prin coerență se pierde prin amploare. Se conturează cu mare acuratețe un spațiu inteligibil, autonom, însă destul de limitat. Până la urmă suntem în pericol de a anticipa succesele reacției contra lui Lovejoy, și (în cazul în care nu vrem să-i excludem din sfera romantică pe Pușkin, Alessandro Manzoni, Victor Hugo, Sir Walter Scott și Joseph von Eichendorf) de a ne reîntoarce la concepția nominalistă a pluri-romantismelor: regional, național și temporal.

Un alt set important de întrebări se referă la nivelul ontologic pe care este plasat romantismul: ne putem întreba *unde* se află romantismul înainte de a ne întreba *ce* este romantismul. Definiții mai vechi – dintre acestea n-aș exclude-o nici pe cea a lui Wellek – tindeau să situeze romantismul într-o sferă de formule convenționale manipulate într-un mod rațional: motive. teme, doctrine

estetice și speculații filozofice. Când criticii elvețieni și cei americani au emis ipoteza că romantismul se situează pe un nivel mai profund, schimbarea a fost privită ca o analiză interioară progresivă: ea facilita conexiunile cu subconștientul, apropierea de mecanismele creației literare, și accentul pe conștiința individuală. Cartea lui Abrams, nu mai puțin decât scrierile lui Bloom și Hartman, demonstrează că noua poziție a romantismului poate amenința să izoleze mișcarea, să o transforme într-o „mandala" desăvârșită, într-o realitate secundă-autonomă, inteligibilă, dar într-un fel lipsită de viață și separată de presiunea istoriei și a culturii din apropierea ei. Faptul că modelele vieții sufletești individuale sunt proiectate asupra proceselor sociale constituie o deducție logică falacioasă; mișcările colective sunt tratate ca și când ar fi susținute de unitatea unei rațiuni personale închegate. Este o metodă metaforică, nu foarte diferită de cele folosite de însuși romanticii, o contaminare a modelului epistemologic de către obiectul cercetării. Nu sunt împotriva acestei vechi forme de empatie, cu condiția ca ea să fie privită așa cum este de fapt și nu să se pretindă a fi altceva: un procedeu metaforic și o substituție dialectică abilă, în speranța unei mai bune înțelegeri.

Teoreticienii romantismului trebuie să-și pună problema cum să păstreze realizările lui Béguin, Bloom, Abrams și alții, și în același timp să salveze sistemul de la o nouă dezintegrare și de la o nouă alunecare în sfere inaccesibile analizei imediate sau cunoașterii intuitive. Este oare posibil să inventăm un mecanism care să unească delicata structură abramsiană cu sferele exterioare ale universului romantic? Răspunsul la această întrebare este strâns legat de răspunsul la întrebarea ridicată de poziția romantismului. Iar ambele răspunsuri vor furniza o primă imagine de ansamblu schițată a curentului Biedermeier în Europa.

SĂ ARUNCĂM o privire asupra contextului cultural-istoric. Paradigma lui Abrams pomenește de o poezie care-și are rădăcinile în ultima jumătate a anilor 1790. Prea puțini sunt aceia care ar putea nega că această poezie reprezintă, printre altele, o încercare de a stabili o relație cu universul, într-o manieră specifică. Această poezie se inspiră dintr-un sistem coerent de valori și atitudini, care se naște dintr-o serie de reacții la Iluminismul neoclasic. Odată instituit, acest sistem s-a autodefinit furtunos ca formă de opoziție, aproape simetrică, față de predecesorul și părintele său. Reprezentarea oarecum arbitrară a preromantismului poate fi înțeleasă cel mai bine ca o serie de acumulări de trăsături antitetice sau complementare, altoite pe modelul iluminist predominant, pe care îl și modifică în același timp.[59] Thomas Gray, de exemplu, putea alege cimitirul ca temă, și melancolia ca ambianță psihologică, rămânând în același timp fidel figurilor de stil clasice și standardelor moralei și bunului simț, străine romanticilor. Joseph Addison trăia într-o lume a raționalului, a convenției, însă își permitea să se înflăcăreze în fața baladelor populare, putea să înțeleagă sublimul și să se bucure de grădinărit. De asemenea, este indiscutabil devotamentul lui Diderot față de idealurile iluministe, însă și el era în stare să acorde un spațiu mai mare imaginației și sensibilității decât scriitorul clasic tradițional. Montesquieu putea să călătorească de la Formosa până în ținutul incașilor și de acolo la Malabar, și în același timp să fie tolerant și generos în alegerea și interpretarea exemplelor sale, însă nimeni nu s-a îndoit măcar o clipă de statornica fidelitate față de principiile esențiale ale gândirii sale: experiența romană și cea greacă rămân exemplare, iar realitățile și legile clasice continuă să fie standarde după care se măsoară spiritul tuturor celorlalte legi, vechi sau noi, apropiate sau îndepărtate. Odată apărute aceste trăsături sau ingrediente, sprijinul neoclasicist

a putut fi înlăturat și s-a putut auzi vocea noului tip de „personalitate umană" cerând clar și răspicat o relație nouă cu realitatea.

Am introdus aici conceptul de „model uman". Consider „modelele umane" și „modelele sociale" drept factori cheie în autodefinirea epocilor istorice sau a categoriilor umane, cum ar fi generațiile sau societățile. Putem afirma că modelele umane și sociale sunt întruchiparea unor valori și atitudini, ele reprezintă tipuri umane ideale, a cărui prezență poate fi constatată empiric prin verificarea frecvenței lor în discursul literar sau în alte tipuri de discursuri. Ele slujesc drept standarde pentru aspirațiile sociale ale unor segmente vaste și importante ale societății, ele modelând, pe rând, nu numai manifestările culturale ale unei categorii sociale (pictura, muzica, religiozitatea), dar aș putea afirma că ele influențează și alte caracteristici (moravurile, politica, mentalitățile, regimul economic).[60] Raymond Williams notează corect îngăduindu-și și o critică vagă: „corespondența" și „omologia", pot fi privite ca forme ale „tipicului": cristalizări în domenii fără nici o legătură între ele, ale unui proces social nicăieri reprezentat în întregime, dar care este prezent în forme bine determinate, într-o serie de diverse activități sau lucrări.[61] Sau, ca să-l citez pe Frederic Jameson, comentând mai pe larg în marginea scrierilor lui Theodor Adorn), „limbajul cauzalității lasă cale liberă limbajului omologiei, analogiei sau paralelismului. Acum, construirea microcosmosului, a continuității culturale – fie că e vorba de istoria modei sau a mișcărilor religioase, de soarta convenției stilistice sau ascensiunea și declinul epistemologiei ca dispută filozofică – va include analogia cu macro-cosmosul sau infrastructura socio-economică în lumina unei conspirații implicită în propria ei structură."[62] Evident, astfel de comparații funcționează întotdeauna în ambele sensuri. „Modelele umane" funcționează adesea și ca eroi impliciți, dar și pe post de cititori impliciți sau ca personaje alese de autor, devenind

astfel punctele centrale în opere literare și punți de legătură cu realitățile peisajului istoric. Ca „macro-imagine", modelele umane și cele sociale intră în aceeași categorie cu „imaginile lumii" și alte condensări identice ale experienței mentale. Nu cunoaștem prea bine modul în care se nasc și cum evoluează aceste imagini, în schimb știm mai multe despre felul în care ele interacționează cu realitatea umană; cu toate acestea ele au o solidă realitate mentală. În acest punct, principalul meu motiv de controversă este ideea că romantismul își are rădăcinile în una din aceste reprezentări, și că evoluția lui este dusă la bun sfârșit de către această reprezentare. Romantismul este desfășurarea implicațiilor și potențialităților deja existente în vastul model uman care se formase în etape succesive, în decursul secolului al XVIII-lea.

Dacă această ipoteză de lucru va fi acceptată, atunci putem începe reordonarea tuturor informațiilor despre întreaga perioadă. Putem admite cu ușurință diferența logică între o etapă în care modelul este introdus și o altă etapă în care modelul este adaptat. În cazul celei dintâi ne-am aștepta ca paradigma să fie limpede, clară, să se opună cu putere și să sfideze obiectele socio-culturale din preajmă, efectele fiind explozive. Și încă o dată, în mod logic, ne-am aștepta, la o mai mare varietate de la această etapă următoare, la o mlădiere a modelului pentru a se adapta situațiilor și nevoilor existente, iar în cele din urmă, la o deformare. Ne putem aștepta, de asemenea, ca cele două etape să fi fost precedate de o perioadă de dezvoltare complexă.

Astfel, procesul conturat de Abrams nu este unitar și singular, el fiind mai bine descris ca un mănunchi de linii convergente. Wilhelm Dilthey definește romantismul în felul următor: „Eine grenzlose Energie des Willens zum Ideal und sur Freude, ungeheure Forderungen an die Ordnungen der Gesellschaft, ja an die der Natur selbst, Sehnsucht an unendliche Fernen und nach

unerhörten Glückszuständen".[63] Harold Bloom susține, și pe bună dreptate, că „pentru ducerea la bun sfârșit a programului romantismului... omul obișnuit nu este de ajuns. E nevoie de mai multe simțuri, și mai complexe, una din marile calități ale poeziei romantice fiind nu numai aceea că pretinde o asemenea amplificare, dar și începe să o facă posibilă (sau cel puțin încearcă)".[64] Direcțiile separate, dar convergente, sunt de fapt diversele acumulări menționate mai sus, care par „preromantice", dar care în realitate afectează prea puțin sistemul cultural în care au fost admise. Pentru James Thompson, ca și pentru Shelley, natura reprezintă obiectul unei cercetări minuțioase. În cazul lui Thompson natura este un obiect izolat, nesolidar cu gândirea pătrunzătoare, în timp ce la Shelley ea este intim legată de experiența în sine, de care nu poate fi separată. Lessing poate recurge (în *Nathan der Weise*) – *„Nathan înțeleptul"* – la personaje din epoci opuse, însă acestora le lipsește patosul intens al figurii pelerinului ca René sau Childe Harold care sunt preocupați de depărtări. Există probabil mai multe cauze pentru aceste diferențe, cea mai importantă fiind aceea că un element este izolat, lipsindu-i așadar sprijinul unui model complet. Se poate spune că romantismul își începe zgomotos existența odată cu instaurarea celor mai multe dintre trăsăturile ce vor impune schimbarea.

Numitorul comun al acestor transformări este expansiunea. Expansiunea în spațiu: exotismul Scoției și al Alipilor, al Nordului îndepărtat și al spațiului mediteranean, al Balcanilor și Orientului Mijlociu, ba chiar și cel al Americii de Nord și Polineziei este adăugat ca peisaj teoretic și narativ la spațiile tipice cum ar fi Île de France și sudul Angliei. Expansiunea în timp: Evul Mediu devine inteligibil alături de epocile primitive și de creștinismul timpuriu (care înlocuiesc prezentul imediat și antichitatea abstractă). Expansiunea în domeniul erudiției: canonul este îmbogățit prin

Shakespeare și balade, prin tradiția epică a romanelor cavalerești, prin imitații după Ossian sau un *Nibelungenlied* autentic, prin saga scandinavă și folclorul Europei răsăritene. Expansiune în cadrul social: pshologia bătrâneții și cea a copilăriei devin obiecte poetice: feminitatea pătrunde în teme dominate până atunci de simbolul masculin: se integrează stări mentale extreme – morbiditatea, nebunia, sau „aspecte nocturne", care întregesc imaginea: sărăcia și disperarea încetează de a mai fi teme evitate. Expansiunea capacităților mentale: judecata și rațiunea sunt completate prin imaginație, sensibilitate, instinct și vis. Sublimul este o expansiune a frumosului; forme și experimente deschise depășesc limitele genurilor tradiționale, fără a le nega întotdeauna. Ceasornicarul universului este înlocuit de sălbaticul spirit panteist al norilor și pădurilor.

Într-un cuvânt, conștiința ca totalitate reprezintă modelul uman al romantismului. Pentru omenirea renăscută, starea paradisiacă este o stare a integrității și universalității. Este, ca să folosim expresia lui MacFarland, o stare „holoclerică". [65] Paradisul lui Abrams este conștiința romanticului. Paradigma romantică repezintă Marele Tot recâștigat în toată puritatea sa. Este curios că foarte mulți dintre cei mai valoroși critici sunt întru totul de acord asupra acestui punct. Departe de a „reduce" romantismul la existența onirică și la jumătatea nocturnă a vieții, așa cum fac cei care confundă obiectul investigației cu rezultatele, Béguin își dă foarte bine seama de modul în care aceste teme se împletesc cu cele majore. El spune: „Mais il faut se garder de voir dans les philosophes de la Nature des apologistes des côtés nocturnes de la vie, aux dépens de l'activité consciente. Le mythe de l'Unité perdue est aussi le mythe de l'Unité retrouvée."[66] Concepte romantice precum atracția universală, magia, astrologia, analogia fundamentală, imaginația, simbolismul, dinamismul, sunt încercări de a înțelege și descrie

unitatea. Béguin consideră că teoria Epocii de Aur a lui J.J. Wagner este o expresie a H.R., argumentând că pentru Wagner esența dezvoltării este reîntoarcerea la perfecțiunea inițială.[67] Trimiterea la Hamann sună ca un epigraf. „Hamann se répresente l'état de nos ancêtres aux premiers temps comme un profond sommeil alternant avec les danses «vertigineuses»; longtemps immobiles «dans le silence de *l'étonnement* et de la méditation»" ils ouvraient soudain la bouche pour «des discours ailés»".[68]. O asemenea totalitate este aceea care, pentru Béguin, trebuie să includă și moartea. Concepțiile lui Schlegel asupra ironiei se bazează tot pe același concept al totalității paradisiace. Într-adevăr, este foarte important să ne reamintim că orice unitate sau completitudine nu înseamnă „simplă" plenitudine a ființei, și că vidul și neantul sunt componentele sale obligatorii. Dieter Arendt consideră „neantul" haotic drept imaginea răsfrântă în oglindă a totalității. Poate mai exact ar fi să vorbim, din punctul de vedere al unei expansiuni continue, despre neant ca o completare necesară a unității totale.[69] Este, de fapt, exact același gen de expansiune pe care Babbit deja o observase cu regret. Cred că este același lucru la care se gânsideră criticii mai vechi când au preluat „infinitul" ca emblemă a romantismului esențial.[70] Dacă astăzi tindem să evităm termenul „infinit", acesta provine dintr-o deosebire de păreri, dar mai ales din scrupule de ordin filozofic; ca post-husserlieni, avem o percepție mai bună a dialecticii întregului și a părții. Cel mai autoritar este MacFarland care divide infinitatea în năzuință către totalitate (ca un fel de viziune platonică) și incompletitudine fragmentară a urmărilor, a efectelor; se oferă astfel posibilitatea lecturii unor „stări disperate"ca expresie optimă a totalității. MacFarland însuși își permite un comentariu pe marginea afirmației lui Crabb Robinson: „Ce bucurie imensă mi-a provocat Contrarevoluția! Aceeași bucurie am trăit-o și în timpul Revoluției, copil fiind; și nu

mă rușinez de nimic din tot ce am spus."[71] – echivalentul, în politică, al desăvârșirii dialectice a ironiei de tipul lui Schlegel. Un sprijin solid, filozofic al acestei maniere de gândire, îl putem găsi în lucrarea lui Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung*. Dilthey a observat că interacțiunea sau unitatea dintre poezie și *Naturanschauung* (percepția naturii), precum și dialectica unificării subiectului cu obiectul sunt cele care dau perioadei o culoare specific romantică, și a concluzionat: „Dieser Wechsel vermöge dessen das ganz voneinender Abstehende wie Schatten ineinander verfliesst liegt in der Natur dieser Konzeptionen", adăugind: „Ganz deutlich ist nur die negative Erkenntnis, dass die Welt, wie wir sie nicht anders als nach Analogie unseres Ich aufzufassen vermögen, nicht aus der Vernunft, ald dem Grundcharakter desselben erklärt werden könne, sondern aus einer gärenden Tiefe dieses Ich, welche, uns selber Geheimnis, in Wille, Gemüt oder Einbildungskraft mindestens ebenso primär hervorbreche."[72].

FONDUL ACESTA AL modelului romantic și a celei mai pure forme posibile–imposibila expansiune a eului către o identificare nestingherită cu universul este instabil și brizant. Harold Bloom este de părere că „omul din profeția romanticilor este un om fundamental"„ care dă impresia că e tot timpul pe cale de a se naște" și care „nu și-a materializat încă profeția".[73] Redobândirea unității paradisiace, distrugerea diviziunii analitice nu pot fi păstrate în această stare pură pentru o perioadă îndelungată de timp, nici măcar sub forma unei inipresii sau a unui scop. Berea nu poate fi păstrată în timp, căci se învechește, și nu pentru că ar fi prea slabă, ci din contră, pentru că este prea tare. La fel, intensitatea aproape mistică a romantismului esențial nu poate supraviețui mult timp. Concepția modelului este mult prea ambițioasă. Aceasta explică de ce moartea timpurie devine aproape o normă.[74] Romantismul esențial duce la suicid, nenorocire, boală, droguri,

nebunie și ghilotină – așa cum sunt ele ilustrate de Kleist și Shelley, Byron și Novalis, Keats și Hölderlin, Saint-Just – sau alternativ, decăderea și tăcerea. Expansiunea maximă a potențialului uman în spațiu, timp, în sfera psihologică și în adâncime, s-a dovedit irealizabilă, cel puțin în sensul în care era concepută ca o modalitate ce putea conduce la renașterea umanității. Transcenderea limitelor omenești, care ar duce la înflorirea unei stări angelico-paradisiace, nu avea pur și simplu șanse de supraviețuire.

Pentru puținii romantici care supraviețuiseră, dezamăgirea s-a împletit cu încercările de a se adapta, după ce marele avânt spiritual și revoluționar eșuase în promisiunile făcute. Cred că Schelling – unul dintre eroii mișcării – este cel care a realizat o analogie adecvată între consecințe, prin teoriile sale asupra naturii filozofiei. Schelling considera că filozofia este un substitut, sau un echivalent al unei experiențe mistice – un salt întru Ființă, ceea ce înseamnă ruperea de „filozofia mecanică", o înțelegere a Absolutului (sau pentru Absolut), fără ajutorul vreunei baze demonstrative sau psihologice, ci mai curând o experiență a plenitudinii transcendente.[75] Schelling și alții au descoperit că poezia, ca și religia, este fundamentată pe un gen de revelație subită.[76] Totodată, Schelling a recunoscut (cel puțin prin aceea că este autorul unei vaste *oeuvre* filozofice), că acestei iluminări neașteptate trebuie să-i urmeze o etapă explicativă, de raționalizare. Emil Staiger explică modul în care melancolia din ultimile scrieri ale lui Schelling se bazează pe un joc imaginar al unor întâmplări care încearcă să refacă realitatea în forme minuscule și inteligibile, și din care s-a stins scânteia vizionară.[77]

Putem spune prin analogie că instantaneea sinteză romantică este „explicată" și astfel readusă pe pământ; energia slabă a breșei făcută de romantici este captată și îmblânzită într-o lungă etapă a romantismului târziu, care își are propria configurație. H. R. era o

modalitate de raportare la realitate, bazată pe un model uman expansionist și pe transformările acestuia. Acest model s-a dovedit imperfect și s-a dezvoltat inegal, atâta vreme cât caracteristicile sale marcante erau preluate de la alte modele și se amestecau cu acestea. El a atins un foarte scurt moment de expansiune maximă, când părea să fi fost obținută transformarea într-un tot organic. Acest moment a fost însă urmat de o lungă perioadă de dezamăgire și adaptare. Viziunea inițială eșuând, se naște ideea că ea ar putea fi refăcută, cu condiția ca mai întâi să fie deteriorată. Era nevoie de introducerea unui obstacol restrictiv pentru a împiedica identificarea cu realitatea, care poate doar să distrugă, nu să construiască acea lume strălucitoare, perfectă, în care natura și conștiința trebuiau să fuzioneze. Înainte ca modelul romantic să dispară, în sistemul rigid, bipolar, al mentalităților victoriene (realism versus fantezie ușoară, utilitarism didactic versus estetism cinic, satiră versus melodramă, știință versus religie), el a trecut printr-o fază (ca și Biedermeier-ul german) în care și-a pierdut din coerența, unitatea și intensitatea inițiale, dar nu și forma de la început; cel de al doilea romantism, romantismul îmblânzit, nu a distrus legăturile spirituale și revoluționare cu primul romantism; el a continuat, a extins și diversificat nucleul acestuia devenind astfel un romantism relativizat și lipsit de vlagă.

Graficul evoluției sale a fost întocmit de Morse Peckham, prin distincția pe care o face între romantism „pozitiv" și romantism „negativ"[78]. Prima teorie a lui Peckham a extins exagerat de mult granițele romantismului „pozitiv", înghițind astfel întreg secolul XIX și nici nu a reușit să dezvăluie motivațiile profunde ale „negativismului" romantic, pe care cu siguranță nici nu-l vom reduce la statutul de combativitate excentrică, așa cum a procedat Peckham. În ciuda unor serioase neajunsuri (și a unei ilustrări literare nesatisfăcătoare), analiza dinamicii romantismului realizată

de Peckham este corectă: o evoluție ce cuprinde două etape, dintre care prima este fundamentată pe tensiuni puternice, radicale, iar cea de-a doua etapă are ca principiu de bază adaptarea.[79] Între cele două etape există o puternică legătură. E, însă, de datoria noastră să mergem mai departe și să examinăm în ce fel acest romantism târziu s-a constituit din abateri și adaptări ale unor experiențe centrale, de scurtă durată și explozive ale romantismului pur.

Putem spune că Biedermeier-ul (sau romantismul târziu) a reprezentat de fapt secularizarea unei secularizări. Șuvoiul energic și concentrat al H. R., noul model uman al renașterii totale, depline (care, după Abrams era secularizarea modelului creștin), a fost curând domolit și readus în sfera posibilului. Exagerând puțin, am putea spune că, până la urmă, romantismul esențial nu putea suferi decât un proces al declinului și melancoliei, căci paradigma pură era imposibil de obținut. Romantismul trebuie să devină tăcere – sau adaptare. Orice romantism practic este un romantism târziu. Într-un sens, găsim aici un exemplu al distincției între *le mystique* și *le poétique*, așa cum a fost prezentat de Péguy și Simone Weil: idealul este întotdeauna înjosit de captivitate și de compromis. Argumentul lui Raymond Williams, inteligent, însă curios de chinuit, susține că ideea conceptului de limbă ca activitate și creație (la Vico, Herder și Humboldt) este oarecum devalorizată și transformată în forme cvasi-sociale: „fie noțiunea, bazată pe versiunea abstractă a înțelepciunii populare sau pe conștiința colectivă (istorică), fie spiritul colectiv sau... logic, cel individual."[80] Însă, pentru a folosi în continuare termenii lui Abrams, am putea spune că subiectul controversat al izgonirii din Rai și/sau al mântuirii, este transferat de pe un nivel diacronic pe unul sincronic, transformându-se astfel într-o problemă practică și rezolvabilă. Blake și Novalis nu preconizează nimic altceva decât o revoluție cosmică totală. Adam Mickiewicz sau Petöfi Sandor, sau Manzoni,

luptaseră pentru renașterea națională; Heine sau Thomas Carlyle (în *The Signs of the Times* sau în *Chartism*) se declaraseră pentru o reformă socială. Charles Fourier îndemna generațiile viitoare să redescopere fericirea primordială pe care însă, să o adapteze condițiilor epocii moderne. Armonia și capacitatea de încorporare a H. R. fuseseră absolute – incontestabil, fusese vorba de o macroarmonie. În Biedermeier se au în vedere societăți mai mici, segmentate – naționalismul, radicalismul, socialismul, și ceva mai târziu rasismul – cu alte cuvinte microarmonii, cópii exacte pentru o posibilă transformare umană. Dacă am aplica paradigma la o scară redusă, care să corespundă istoriei omului, atunci aproape totul depinde de punctul de pornire. El ar putea fi, cum a și fost adeseori, Evul Mediu (pentru conservatori), dar la fel de bine ar putea fi și Grecia antică sau chiar Fericita Polinezie. În toate cazurile, totuși, paradigma H. R. este redusă la scară umană: scenele rămân aceleași, însă evenimentele sunt specifice, și nu generale. Sfera structurii vizionare poate fi tot mai mult redusă, de la o țară (sau o clasă socială) la un colț al globului sau chiar la o singură familie. În consecință, se naște domesticul idilic, atât de caracteristic epocii Biedermeier. Cea din urmă cale a reducției și a retragerii se află în individ. Locul ordinii, sălașul regenerării paradigmatice, speranța mântuirii pot fi descoperite numai în spirit. Conștiința atotcuprinzătoare a lui Wordsworth și Hegel, Blake și Hölderlin, e înlocuită acum de egoismul mohorât și trufaș al lui Vigny și Lenau, sau de argumentațiunea binevoitoare, egotistă, a lui Musset și Lamb; și din ce în ce mai des, spiritul absolut e înlocuit de aventurier, eroul predilect al lui Dumas-tatăl și Bulwer-Lytton. „Ego"-ul lui Friederich Schlegel fusese purtătorul acelei „Transzendentalpoesie" – după 1815 el este înlocuit de subiectivismul local al lui Möricke sau Heine.[81]

Numitorul comun al acestor reduceri este istoria, divinitatea romantismului târziu; prin capturarea trecutului, ea garanta viitorul. Revenirea la starea paradisiacă este interpretată ca întoarcerea la un moment precis din istorie. Renașterea națională, reforma socială, restabilirea conservatorismului sunt momente istorice prin natura lor. Tot istoriei aparțin și societatea organică a tradiției (antică și medievală), precum și contraordinea liberală a progresului. Ele sunt la fel de reductive dacă le comparăm cu marea armonie epistemologică a generației anterioare. Fritz Strich are dreptate când spune că istoricismul unui poet (high) romantic este un istoricism care identifică conștiința cu „intențiile reale" ale spiritului istoric, și care începe să le aplice fără nici o ezitare în poezie. „Diese spezifische romantische Auffassung der historischen Dichtung unterscheidet sich noch weit von jener spätern, welche den Geist der Geschichte in seiner historischen Wirklichkeit offenbar machen wollte und sich an diese gerade gebunden fühlte."[82] Atât istoricismul cât și individualismul târziu sunt obiecte ale unei armonii minimalizate și ale unei viziuni pragmatice lipsită de ambiții.

Cea de-a doua cale de retragere dintr-o viziune regenerativă și totalizatoare a romantismului este separarea părților, slăbirea unității integratoare (*Auflockerung*)*. În *Don Juan und Faust* (IV, 3) a lui Christian Dietrich Grabbe, unul din personaje spune că Dumnezeu s-a prăbușit în bucăți și că cerurile sunt cioburile, în timp ce dragostea, limba, religia și melancolia sunt doar amintiri ale unei unități pierdute. Aceasta constituie de fapt o descriere exactă a atitudinii Biedermeier față de rațiune. Pentru Coleridge, Schelling sau Novalis, rațiunea însemna ceva ce nu trebuia respins ci înlocuit sau integrat într-un tot superior sau mai cuprinzător.

*Destindere (n. tr.).

Dimpotrivă, la romanticii târzii, antinomiile se afirmă și sunt adeseori retoric declarate (de ex. în literaturile din estul Europei): rațiunea în opoziție cu intuiția, rațiunea în opoziție cu sentimentul, opoziția carte-biserică a lui Victor Hugo („ceci tuera cela" „acesta va ucide pe acela" – în *Notre Dame de Paris*). În mod asemănător, dar mult mai profund, funcția imaginației e tratată cu o oarecare suspiciune. Fuziunea definitivă între imaginație și natură, care fusese scopul suprem pentru Blake, Wordsworth și Coleridge, pare să se piardă undeva în trecut. Separarea într-un plan al realității naturale (sau sociale), opus unui plan al imaginarului devine din ce în ce mai evident. Romantismul târziu crește sub zodia lui E. T. A. Hoffmann, și se inspiră din Keats sau Vigny. Atunci când este nevoie de eforturi pentru a asigura imaginației o funcție în interiorul – și într-un fel auxiliară – realității, este evident că sinteza supremă și-a pierdut șansele de reușită. Este în fapt o nouă separare a culturii de natură, așa cum se întâmplase și cu 50 de ani în urmă, chiar dacă ele sunt marcate de amintirea înflăcărată a Montblanc-ului lui Shelley. „În timp ce Wordsworth credea că rațiunea romantică și natura romantică pot să se combine și să se unească într-un mariaj apoteotic, romanticii victorieni... par să fi fost atrași de un mariaj mai prozaic și mai sociabil", observa un critic[83]. El a mai observat că Scott hotărâse deja că Waverly va trăi și se va căsători în regiunea Lowlands – societatea se dezvoltă departe de clocotul pasiunilor.

Ne izbim peste tot de astfel de separări. Din punct de vedere social, le recunoaștem în marile mișcări de populație ale vremii și în trezirea conștiinței de clasă. Una din consecințe este înflorirea școlilor literare, artistice, muzicale și intelectuale naționale: de la cea catalană la *Plattdeutsch**.

*Germania de jos (n.tr.).

Poetul (care era la Shelley „legiuitorul nemărturisit" și pe care Schiller îl socotea un om superior, ca unul ce conține experiența întregii omeniri), devine conducătorul sfidător al unei minorități, liderul opoziției. La Chateaubriand, personajului excepțional (René) îi lipsește sfidarea satanică pe care, doar câțiva ani mai târziu, au afișat-o eroii lui Byron[84]. Desfătarea atât în revoluție cât și în contrarevoluție, este înlocuită de un „fie... fie...", chiar și atunci când alternativele au structuri de profunzime identice. Hiperbola devine o figură de stil izolată, o proclamație furioasă – ea încetează să mai fie experiența supremă a sublimului. Schizofrenia literară își va face tovarăși ciudați: gustul pentru senzațional și predica moralizatoare sunt strâns împletite la Gotthelf, Thomas de Quincey, Hugo, chiar și la Gogol. În timp ce Ferdinand Raimund amestecă elementele cele mai incompatibile, Friederich Rückert este un maestru al virtuozității tehnice și al variației pe o temă dată. Fragmentarea însăși nu mai constituie o expresie a totalității, ea devine mai curând, ca în cazul lui Lamb sau Büchner, un gest de aprobare, de dezamăgire, de satisfacție aproape perversă. Trecerea de la un centru unic la unul bipolar (elipsa), așa cum a fost descrisă de Marshall Brown, reprezintă o fragmentare similară. Viziunea profetică poate fi la fel de bine înlocuită de speculația psihologică: Bătrânul marinar (*The Ancient Mariner*) reapare în finalul lui *Pan Tadeusz* doar pentru a-și relata cu lux de amănunte viața. Iată un mecanism de dezintegrare des întâlnit: sferele de experiență cele mai îndepărtate sunt primele care se desprind din întregul la care fuseseră atașate, și reclamă o atenție particulară. Elogiul prostituatei, de care se plânge Babbit, este un asemenea loc comun [85]: el apare aproape întâmplător atunci când un domeniu esențial în care virtuțile au fuzionat, pierde contactul cu exemplificarea mai îndepărtată a conversiunii paradisiace a viciului în virtute. Efecte similare apar și în epoca Biedermeier și

chiar și mai târziu, când morbiditatea devine tot mai importantă. Povestirile lui Barbey și *On Murder* a lui De Quincey oferă exemple din abundență. În mod egal, expansiunea romantică în timp include nostalgia trecutului; în operele târzii, nostalgia e trăită în izolare, fără justificarea ajutătoare a unei expansiuni generale a conștiinței care să acopere temporalitatea. Moralismul dezlănțuit este chiar mai frecvent.La apogeul lor, Blake, Wordsworth precum și Coleridge, încercaseră din răsputeri să transforme eticul într-o parte integrantă a unei înțelegeri superioare, atotcuprinzătoare, încercaseră să facă din moralitate o funcție la fel de firească și necesară ca și respirația, și să se descotorosească de norme și legi. Caracterul destins al romanticilor târzii și modalitatea lor de fragmentare îi determină să recurgă din nou la formalizare, și să creeze diverse legături. În *Povestiri după Shakeaspeare*, Lamb (pentru care piesele de teatru sunt în excelență romantice), găsește nimerit să introducă distincții și justificări de ordin etic. Caracterul moralizator este, dealtfel, recunoscut ca trăsătură Biedermeier.

A treia direcție de regresiune se caracterizează prin adaptare, compromis și reevaluare. H. R. făcuse din organicism un ideal suprem; în epoca Biedermeier el este înlocuit de un concept mai puțin ambițios, dar înrudit, acela de evoluție, considerat a fi oarecum mai practic. Gânditori și oameni de știință romantici cum ar fi J. C. Lavater, Hamann, Baader și F. H. Jacobi erau aproape obsedați de analogie; în Europa, după 1815 sau 1820, științele adoptă o versiune mai atenuată a analogiei iar comparatismul deține supremația în toate îndeletnicirile academice (lingvistică, studii de mitologie, anatomie.) Dragostea absolută s-a văzut nevoită să facă loc glorificării iubirii din sânul familiei și a liniștii căminului. H. R. și revoluția aduseseră domnia intensei sexualități a lui Sade, pe care romanticii de tip Biedermeier (Hugo, Manzoni, Jules Janin) o transpun acum în tonalități mai suave și în

circumstanțe mai veridice [86]. Scott era un maestru al unor astfel de transpuneri: iar cea mai bună dovadă este structura simbolică de profunzime a romanelor din ciclul *Waverly*. Scott cunoștea tehnica transpunerii discursului lingvistic, cum ar fi repovestirea în stil indirect liber – în manieră clasică, neutralizantă -vorbirea populară (romantică) a personajelor (cap. 21 din *The Antiquary* și altele). Personajul Rochester din *Jane Eyre* (acțiunea romanului se petrece între 1825-1826) este un bun exemplu de „îmblânzire" al litteram. Cu zece ani în urmă, acesta străbătuse Franța și Italia, distrus și disperat, își pierduse vederea, iar acum este pregătit pentru liniștea și tihna domestică. Convertirile romanticilor radicali la sentimente temperate și chiar la modalități de expresie moderate sunt prea multe pentru a le enumera (Wordsworth, Robert Southey, Ludwig Tieck ș.a.m.d.). Un exemplu ieșit din comun îl reprezintă G. H. von Schubert, ale cărui studii asupra aspectelor întunecate ale științelor naturale au apărut inițial într-o versiune fundamental romantică și care au fost rescrise mai târziu (1840) într-un registru mai moderat, mai creștinesc. Pe fundalul multora din aceste eforturi de a dezechilibra H. R. se afla reinstaurarea empirismului, într-un moment în care idealismul transcendent era văzut ca o consecință a unui raționalism necontrolat. Hume și Kant promovaseră epistemologia pe o bază raționalistă; odată ajunsă într-un impas insurmontabil, gândirea europeană s-a simțit încurajată să se avânte în această extraordinară aventură idealistă, metafizică. Astfel, rațiunea s-a dovedit a fi supusă greșelilor și în același timp gata oricând să cadă în capcana metafizicii: și dintotdeauna în cercurile intelectualității engleze plutise în aer suspiciunea că un asemenea lucru ar putea avea loc. Dintr-un anume punct de vedere, reafirmarea empirismului era o chestiune pur teoretică, însă cel mai adesea era o întoarcerea la concret și pragmatic, ca și cum personalități ca Georges Cuvier și Claude Bernard sau, pe un alt

nivel James Mill sau Auguste Comte ar fi ridicat din umeri cu o indiferență cuviincioasă.

Adaptările de acest gen erau realizate printr-o așa-zisă reabilitare a secolului XVIII. Politicienii redescopereau meritele lui Montesquieu, poate chiar și pe cele ale lui Jefferson. Consecințele de ordin geografic ale Congresului de la Viena făceau bilanțul dintre granițele imaginare create de Revoluție și de Napoleon, și granițele absurde (empirice din punct de vedere istoric) ale vechiului regim. De aici rezulta un istorism rațional moderat, foarte asemănător cu renașterea, la scurt timp, a istorismului în catolicism, iudaism și chiar în protestantism. Idilismul lui Cowper și Goldsmith găsea ecouri și echivalente noi. Era din nou la modă neoclasicismul, prin autori ca Platon, Nodier, Landor și Keats diferiți între ei, poate că cea mai însemnată realizare a romantismului târziu a fost armonia dintre o paradigmă (n.n.) destul de coerentă, în ciuda deteriorării suferite, și o tradiție la care aceasta nu voia să renunțe. Nostalgia iluminismului reușea să tempereze tonurile stridente ale romantismului. Pe cât de mult le plăcea romanticilor să pozeze în oponenți ai neoclasicismului secolului XVIII și ai Iluminismului, pe atât de mult încercau – aproape în taină, aș spune – să realizeze programul progresiv al acestuia, dintr-o singură lovitură îndrăzneață. Aceste etape succesive urmau să fie realizate printr-un atac impetuos și nu prin mișcări tactice, prudente. Romanticii târzii își păstrează obiectivul, însă schimbă tactica, apelând la modalitățile de abordare precaute ale înaintașilor lor preromantici.

Și în sfârșit, o altă cale importantă de retragere din fața pretențiilor absolute ale romanticilor (H.R.) este păstrarea tiparelor filozofice ale H.R. într-o formă ironică și relativizată. Aceasta nu constituie în mod obligatoriu o respingere, așa cum au considerat-o adeseori contemporanii sau chiar și unii romantici târzii. Mai

corect ar fi să vorbim despre un fel de translație a termenilor – de la absolut la relativ. Ironia este aproape o piesă de întărire a paradigmei romantice, care apare acum plauzibilă unui public înzestrat atât cu simțul realității cât și cu cel practic doar atunci când este însoțită de un ușor zâmbet dezaprobator. Heine a fost mai degrabă un maestru în folosirea acestei tactici, decât un adversar al romantismului. Se punea la îndoială credibilitatea imaginației, era subminat fundamentul său literar, iar idealurile sale revoluționare erau spulberate – totul venea să întărească impresia că energia romantică se respingea, că acea perfecțiune la care se ajunsese se pierdea acum în depărtare. Hosbawm sugerează că, sociologic, opoziția dintre romantismul cosmic și cel idilic (eu le-aș numi perioada de început și respectiv perioada finală), se bazează pe „contractul dintre o lume larg deschisă, din punct de vedere teoretic, talentului, dar care, din punct de vedere practic se caracterizează printr-o nedreptate universală, monopolizată de birocrații lipsiți de inimă și de mici-burghezii pântecoși" (așa cum e ilustrată de Hoffmann în *Der goldene Topf (Oala de aur)*, ca și de contrastul dintre moartea timpurie a lui Byron și respectabila vârstă a lui Schlegel).[87] Fără îndoială, aceasta face parte din adevăr însă nu trebuie privită prin prisma imensei răspândiri a deziluziei romantice. Aura ironică, în care este scăldată epoca, nu-i lasă neatinși pe autori ca Raimund, a cărui literatură, în esență fantastică, are un caracter agreabil. La mulți alții, la Gogol și Heine, de exemplu, ironia poate deveni caustică și satirică, în timp ce alții (Pușkin, Musset) se mulțumesc cu un relativism însoțit de un zâmbet trist. Ironia romantismului elevat (de tipul Friederich von Schlegel) avea o funcție epistemologică: teza și antiteza ca părți ale unei armonii superioare. Ironia de tip Biedermeier este diferită – grotescă și tragicomică. Ea este empirică, pesimistă, demascatoare; este mai

curând sceptică decât mistică, și, practic, nu vizează nimic. De fapt, ceea ce romanticii târzii au descoperit este „conștiința de sine" a romantismului: nu se mai putea recâștiga inocența eroică a lui Blake și a lui Schelling din perioada de tinerețe. Acest proces din interiorul romantismului explică tendința poeziei, din ce în ce mai frecventă, de a declara și nu de a înfățișa (Alphonse de Lamartine ar fi un bun exemplu), sau de ce nemărginirea precisă a lui Novalis apare diferită de caracterul vag și de ambiguitatea din *Krol Duch* sau *Beniowski*. Procesul pierderii fanteziei descrise în *Intimations of Immortality* își găsește pandant la Hölderlin, în *Mein Eigentum*. Comparându-le, însă, cu *Besuch in Ursch* a lui Möricke, vom descoperi, în locul unui proces dialectic coerent, un zigzag de sentimente: un soi de luptă pe viață și pe moarte între un entuziasm vizionar și momente de descurajare. Eul practic nu reușește deloc să treacă dincolo de entuziasmul speranței și să obțină extazul comuniunii: „(Natur)... bleibt, mehr als der Mensch, verwaist/Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen (Natura, mai mult decât omul va rămâne veșnic orfană/Ea nu va putea părăsi propriul său mister"); întregul poem este dominat de un sentiment de renunțare melancolică și ambiguitate.[88] Deși acest peisaj este numit „Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd" („Tu, vatră liniștită a puterilor mele cele mai secrete"), tonul rămâne retrospectiv – iar vatra nu este tocmai sinonimă cu un izvor. Într-o altă poezie de început, a lui Mörike, *An einem Wintermorgen, von Sonnenaufgang*, întâlnim aceleași teme: frumusețea pare să dispară întocmai ca o închipuire. Concluzia este evidentă: „Hinweg, mein Geist! hier gilt kein stillestehn: – Es ist ein Augenblick, und alles wird verwehn!". („Fugi, spirit al meu – Aici nu poti rămâne: – Secundele sunt scurte, și totul se va duce").[89]

*

OARE AU FOST aceste căi de retragere un semnal al prăbușirii în incoerență? Ce au ele în comun? Mai aduc precizări suplimentare la acest tablou complet? Putem oare vorbi despre o paradigmă abramsiană în cazul H. R.?

La aceste întrebări se pot da două răspunsuri foarte clare. În primul rând, diferitele opere oferă alternative printre diversele modalități de retragere Biedermeier. Se poate observa cu ușurință înrudirea conceptuală sau chiar suprapunerea între diferitele tipuri de retragere din absolut, căci în literatură genurile pure sunt foarte rare. În al doilea rând, chiar dacă aceste modalități de retragere diferă între ele, toate în schimb au referință în același focar – explozia romantismului. Toate se raportează la acel focar care lipsește sau care și-a pierdut însemnătatea. Au avut pentru o clipă viziunea unei priveliști sublime și divine, pe care nu o mai pot uita. Această imagine a constituit un liant deosebit de puternic în epocă.[90] Ea a creat acel termen comun solid pentru Heine și Hugo, Musset și Pușkin, Scott și Vigny, în ciuda marilor deosebiri dintre aceștia. Letargia, melancolia și anxietatea generale, ca și ironia amară se află în strânsă legătură cu pierderea identității și căutarea unui părinte. Semnificația socio-culturală a acestei stări de lucruri nu poate fi despărțită de efemeritatea promisiunilor revoluționare, de eroismul napoleonian, de războiul de eliberare german, sau de speranțele secolului luminilor. În cele din urmă, pierderea pe care o suferă romanticii de după 1815 este cea a paradigmei romantice. Paradigma face legătura între aceștia și generația anterioară și, pe de altă parte, stabilește o opoziție dialectică între cele două grupuri.

H. R., ca absență, oferă o imagine unificatoare a secolului al XIX-lea european. Voi explica, mai târziu și mai amănunțit, mecanica transformărilor romantice. Deocamdată, nu voi spune decât că epigonismul, îndoiala și reducția empirică sunt trăsături carac-

teristice ale epocii și ale tipului său specific de măreție. Este vorba despre o măreție obținută prin adaptare și perspectivă dialectică.

Perspectiva dialectică se remarcă cel mai bine în literaturile din estul și sudul Europei, care „săriseră" peste perioada destul de întinsă a H.R. În Italia, Giacomo Leopardi (care își publicase cele mai însemnate opere în anii 1820-1830), scria idile și proză sarcastică, într-o manieră asemănătoare celei a confraților săi din nordul Europei. Însă în manifestul din 1819 (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*), Leopardi avea grijă să repudieze extremismul poeților din partea nordică a Europei, în numele unei poezii asemănătoare în foarte multe privințe cu cea a epocii Biedermeier. Exponentul principal al doctrinei romantice, editat de Silvio Pellico și Berchet între 1818-1819 purta titlul de *Il Conciliatore*, și nu era câtuși de puțin mesagerul avântului revoluționar. Aflat sub influența lui Vicenzo Cuoco și urmând propriile sale impulsuri artistice, Manzoni realizează una din cele mai importante sinteze ale romantismului îmblânzit. Chiar și Foscolo, care-și scrie operele cele mai valoroase după 1800 (*I Sepolcri, Alla Sera)*, intra în aceeași categorie ca Landor și Platen; cu alte cuvinte el nu poate fi înțeles pe deplin decât ca o reacție neoclasicistă târzie la presupusele sale afinități cu romantismul. Pentru majoritatea scriitorilor din anii '20-'30 ai secolului al XIX-lea, cu excepția lui Foscolo, fundalul inexistent fusese creat de povestirile fermecate ale D-nei de Staël, din romantismul german absolut și intrinsec, pe care ea îl recomanda italienilor în faimoasa scrisoare din 1816.[91]

O situație similară are loc și în literatura spaniolă. Spania, ca și Italia, oferea scriitorilor nord-europeni peisaje simbolice pentru desfășurarea acțiunii. Alegerea nu era făcută în mod arbitrar. În ambele țări, valori care aveau să se impună exploziv în H.R. erau deja prezente în limbă, în activități sociale și în extremele „poetice" ale existenței. Astfel, în scrierile italienilor L.A. Muratori, G.V.

Gravina și F.S. Maffei se prefigurau deja elemente ale gândirii romantice.[92] La fel, în Spania, tradiția barocă putea înlocui exagerările romantice sau apropierile de unitatea cosmică. Așadar, ceea ce în Spania poate să pară ca un fel de preromantism întârziat, este în realitate un romantism „târziu" perfect sincronic, cu multe trăsături Biedermeier. Patosul byronian sau revoluționar al lui José de Mariano Larra și José de Espronceda coexistă cu conservatorismul absolut al lui Donoso Cortés. Dacă acesta din urmă este echivalentul spaniol al lui Joseph de Maistre, atunci rimele ironice ale lui G.A. Bécquer reprezintă corespondentul spaniol al versurilor lui Heine, iar Gil y Carrasco sau López Soler urmează exemplul lui Scott. Nu-i lipsește nici exemplul teatrului lui Hugo în *La Jura en Santa Gadea* (1845), de Juan Eugenio Hartzenbusch, sau chiar în piesele lui Augustin Durán. Cu puțină vreme înainte, Lopez Soler comentase (într-un stil foarte apropiat de cel al italienilor, dar cu mai puțină gestică medievală), spinoasa problemă a romantismului, în lucrarea *Anàlisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicos* (1823). Trebuie să ne reîntoarcem la Gotthelf sau Jan Neruda ca să descoperim acel gen de roman Biedermeier, pios și ușor sentimental, încercat cu mult succes de public, de către Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) în *Clemencia* și *Elia* și, mai târziu, într-o manieră mai amplă, de către Alarcón.[93] Manifestarea cea mai semnificativă a influenței Biedermeier în literatura spaniolă rămâne, totuși, așa-numitul *costumbrismo*, orientat spre zugrăvirea unor portrete vii, concentrate, ale unor realități și obiceiuri locale, tipologii umane și curiozități. *Costumbrismo*-ul lui Mesonero Romanos și Estébanez Calderón era situat undeva pe nivelul de mijloc al realității, la o oarecare distanță de absolutul cosmic, dar și de individul în sine. Însuși stilul denotă aceeași reconciliere în sens larg: excentricitatea și generalizarea merg mână în mână, iar genul literar însuși plutește

grațios între un stil estetic și discursul teoretic. Momentele pitorești, intențiile satirice și sensibilitățile tradiționaliste sunt toate „îmblânzite" prin dialog. Realitatea sociologică și energia imaginativă se unesc în slujba unei culturi de un pragmatism exagerat, adică în slujba unui romantism plauzibil și ușor de realizat, care începea să capete o formă precisă în toată Europa. Acest gen de eseu este practicat de Hunt și Lamb în Anglia, de Mihail Kogălniceanu și Alexandru Odobescu în România și Garay Janos în Ungaria; îl întâlnim de asemenea și în literaturile rusă, germană sau franceză. Se îndepărtează speriat de trăirile puternice, specific romantice, dar pe de altă parte caută să profite de libertățile romantice ale formei.

Când, în 1831, *Cartas Españoles* a început să-l publice pe Calderon (după ce Larra și Mesonero Romanos inițiaseră deja între 1820-1830 corespondentul spaniol al eseului conversațional: *cuadras* și *articulos de costumbres*) nu a făcut altceva decât să reia câteva din vechile tradiții hispanice. Dar, în primul rând, ei se întorceau spre trecut pentru a *răspunde* șocului provocat de H.R.. Îmblânzeau, de fapt, un romantism inexistent. *Costumbriștii* doreau să dea o replică acelei imagini a Spaniei văzută ca tărâm al unor existențe sublime și neliniștite, precum și al unor mentalități de un exotism dezlănțuit. Dincolo de obiecția cum că Spania ar fi nepotrivită ca substitut al integrării cosmice, ei luptau împotriva acestui gen de poziție existențială transfigurată. Esența regenerării romantice a fost înlocuită de o acceptare a realităților autonome. Cecilia Böhl de Faber ar fi putut vorbi în numele întregii mișcări atunci când cerea un romantism mai practic și mai social, un romantism „curățat" de fatalism și individualism, într-un cuvânt, un romantism „secularizat".[94] Foarte curând romantismul spaniol, ca și Biedermeir-ul german, se întoarce spre *Heimatroman* și realism (Alarcón, Perez Galdos) sau spre filologismul lui Menendez Pelayo.

Toată această cultură europeană a absenței, în care lumile poetice și intelectuale din Spania și Italia anilor 1830 sunt doar două exemple, nu putea să ajungă la această formă decât prin o împletire subtilă de îndoială și încredere. Prin încredere se înțelegea postularea unui centru inexistent, însemna să scrii ca și cum marea încercare de a descoperi calea către regenerarea cosmică fusese marele eveniment, și nu realizarea acestei regenerări, așa cum o întâlnisem la vizionarii și revoluționarii din decadele anterioare. Îndoiala era marele agent al relativității și al nivelării. Îndoiala conducea la îndulcirea tonului, la potolirea tuturor intensităților romantice. Așa încât, după 1815 fenomenul cel mai important este renașterea idilismului.[95]

Importanța idilei sociale ca structură literară a secolului al XVIII-lea este amplu documentată. După 1750, ea oferă un peisaj literar foarte la îndemână, în care scriitorii pot să-și exerseze sentimentalismul cu moderație, pot să confrunte individul cu societatea, să îndoaie rigiditatea neoclasică, să împace natura cu civilizația, să descrie o conlucrare economică plauzibilă, – cu alte cuvinte, modelul idilic constituie o rezervă de umanism rațional pentru William Cowper și Tobias Smolett, J. H. Voss și Goethe, așa cum fusese cândva pentru Fielding și Rousseau. Se crezuse că atacul năvalnic al romantismului avea să înlăture definitiv popularitatea acestui topos. De fapt, în aparițiile sale fugare, din paginile lui Novalis sau Tieck, el are de obicei un rol contrastiv. Foarte curând după aceea se semnalează o nouă izbucnire a idilismului. Această redeșteptare putea folosi idilismul în scopuri didactice și educative, așa cum se întâmplase în literatura germană cu mare succes la public, ajungându-se până la *Gartenlaube*; sau putea să adopte o poziție ironică, precum în *Sartor Resartus* a lui Carlyle sau în proza lui E.T.A. Hoffmann.[96] Însă cea mai grea sarcină pe care idilismul literaturii Biedermeier o avea de îndeplinit, este să

funcționeze ca un substituit credibil al perfecțiunii recâștigate, a H.R.. Deși modelul idilic poate părea utopic uneori, el este cu siguranță mult mai plauzibil pentru finalul unui roman de Scott sau Manzoni decât întruchiparea hegeliană a „Ideii Universale" sau decât „frânturile de timp" ale lui Wordsworth, cu a lor unitate absolută între conștiință și natură. În același timp, conotațiile toposului idilic erau familiare și prezentau garanție celor aflați în căutarea desăvârșirii lor simbolice sau reale. Acea revenire ciclică era întoarcerea la doar două generații în urmă și nu la începuturile istoriei.

Astfel, idilismul oferă un context vizual și conceptual epocii Biedermeier, dând culoare acțiunilor sale, sau chiar tendințelor politice radical-naționaliste, democrate sau socialiste. Ele sunt angajate într-o lume a posibilului, într-o muncă de îmblânzire. Preocuparea generală a epocii pare să fie găsirea unei modalități de a păstra neștirbită speranța într-o schimbare radicală în istorie, ținându-se cont de limitele și de posibilitatea eșecului. Pe de altă parte, acest țel nu trebuie considerat ca fiind mai meschin în comparație cu țelurile vizionare și revoluționare ale H.R.. Fără să posede aceeași măreție, el este la fel de imposibil de realizat. Dorința de a restabili sau de a compromite fără a pierde întru totul speranța paradisului este fantastic de complicată. Ea implică urmărirea dialecticii unei schimbări subiective, de la o inocență elementară la o inocență care să includă și vinovăția, în timp ce lumea obiectivă cunoaște o evoluție similară, dar nu întotdeauna identică; ea implică coordonarea transformărilor și considerarea ironiei rezultate, ori de câte ori este nevoie. Putem fi tentați să o descriem ca pe o decandență a romantismului, dacă ne ocupăm de aspectele mai puțin importante și de abandonarea unei perspective închegate pe care le întâlnim la mulți scriitori ai epocii. Dar procedând astfel, suntem poate vinovați de o judecată falacioasă

proprie romantismului: deturnarea conținutului fundamental de către chiar propagatorii lui. Poate că o judecată critică a superiorității exprimată în termeni radicali este prin ea însăși romantică, prin aceea că proclamă perfecțiunea unui segment istoric anume, și totodată, prin propria-i înțelegere a lumii.

II.

ÎN SPRIJINUL UNUI BIEDERMEIER ENGLEZ

NU DE PUȚINE ORI, literatura engleză a anilor 1820-1840 pare stânjenitoare istoricului literar. Nu se poate spune că epoca victoriană începe mai devreme de sfârșitul anilor 1830 (sau începutul anilor 1840), în timp ce romantismul ca atare nu se prelungește mult după 1820. Nimeni nu știe foarte precis cum să caracterizeze acei ani în care influența romantică începe să-și piardă din putere și o oarecare reacție la romantism începe să se instaureze. Primele două decade ale secolului al XIX-lea abundă în scriitori care păreau să se opună contemporanilor lor romantici și să se potrivească mai mult cu scriitorii sfârșitului de secol XVIII, sau cu cei de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Prestigioasa lucrare a lui Ian Jack, *Oxford History of English Literature*, se ocupă de această perioadă cuprinsă între 1815-1832, însă autorul nu încearcă nici măcar o dată să traseze o imagine coerentă a epocii, să evidențieze un *morphé*, sau chiar să explice de ce această perioadă trebuie analizată ca un întreg – din alte motive decât cele ale cronologiei politice. Pentru a obține o imagine mai completă a acestor ani, poate ar fi de ajutor o prezentare mai amplă a conceptului de Biedermeier.

S-au făcut deja câteva încercări timide de a sugera o astfel de relație. De exemplu, Norbert Fuerst a aplicat categoriile victorianismului în literatura germană a secolului al XIX-lea, și făcând

aceasta a descoperit în literatura engleză echivalente pentru periodizările germane.[1] Friederich Brie susținea că Biedermeier-ul englez s-a născut odată cu *Ode to Duty (Oda datoriei)* a lui Wordsworth, încadrându-i aici și pe Tennyson, acesta integral, pe Dickens, Thackeray, și mulți alți scriitori minori, ca Felicia Hemans, Charlotte Yonge, Charles Reade, Eliza Cook și alții.[2] Deși Carl Dawson a studiat în treacăt utilitatea termenului, dar mai apoi a renunțat la el, unele paralele aparte ar fi de folos. Dawson însuși a comparat neizbutitul *The Germ*, în manieră prerafaelită, cu *Household Words*, a lui Dickens. Dickens se afla în ariergardă – valorile Biedermeier din opera sa (sentimentalismul, pragmatismul, populismul) erau pe deplin acceptate de un public numeros și nepretențios; în consecință gazeta sa era ostilă subtilităților rafinate ale fraților Rosetti.[3] L.H.C. Thomas s-a oprit mult asupra paralelelor între romanul lui Thackeray, *Pendennis*, și *Wilhelm Meister Lehrjare*: Blanche-Philine, Emily-Marianne, Laura-Natalie, Meister-Pendennis.[4] Ilse Hecht și Pius Wolters se numără printre cei care s-au ocupat îndeosebi de Dickens. Pius Wolters a descoperit că umorul naiv, inofensiv al lui Mr. Pickwick și al tovarășilor săi (dar și umorul unui Mr. Micawber sau Mr. Swiveller) este tipic Biedermeier; copiii, animale, pitici și ființe arierate prilejuiesc adesea în romanele lui Dickens descărcarea comică, sentimentală și fără țintă; parodia supranaturalului este manevrată în inserțiile din *Pickwick* (ca și contemporanii săi Thomas Hood și R.H. Barham), la fel de abil ca și Raimund, Johann Nestroy și Hoffman, spre sfârșitul vieții sale.[5]

Mario Praz ne-a oferit cea mai reușită imagine de ansamblu, el concentrându-se pe portretizarea personajelor mai mult decât pe structura literară. Ca și alții, el a pretins că fenomenul Biedermeier în literatura engleză a fost unul de mari proporții. După el, pictura olandeză a constituit o principală influență; versurile lui

Wordsworth și Coleridge oferă un prim exemplu de Biedermeier englez timpuriu, și de aici – prin Scott, Lamb și de Quincey – continuă să înflorească până către sfârșitul secolului, incluzându-i și pe George Eliot, Anthony Throllope și Thomas Hardy.[6] Ne întrebăm atunci ce *nu* este Biedermeier în literatura victoriană. Mai mult, analizele lui Praz sunt extrem de concise, întrucât el s-a limitat la vechiul punct de vedere mărginit, asupra perioadei Biedermeier, pe care l-am discutat mai sus. Cu toate acestea, multe din observațiile făcute de Praz sunt valoroase, drept pentru care ele vor reveni nu de puține ori pe parcursul analizei noastre. Dacă o structură solidă a unei perioade literare poate fi realizată luându-se ca ajutor epoca Biedermeier, atunci ea trebuie să se folosească și de structurile întocmite pentru literatura germană. Pe lângă plăcerea de a ne juca cu perioadele literare, putem spera să obținem o explicație mai clară a anilor 1820, 1830 și a felului în care epoca victoriană este legată de romantism. În acest scop voi schița în mare câteva evenimente literare din Germania acelor vremuri.

Romantismul german s-a născut în perioada 1770-1780, și a atins maxima înflorire în anii 1790 și în primele două decade ale secolului al XIX-lea. Până în 1810-1815, majoritatea capodoperelor fuseseră scrise, cu excepția *Faust*-ului lui Goethe și a *Filozofiei istoriei* a lui Hegel, opere care au fost publicate ceva mai târziu. Romantismul german este pe deplin îndreptățit să eticheteze ca romantic grupul de la Jena (frații Schlegel, Tieck, Novalis), dar și Hölderlin, precum și opera de tinerețe a lui Goethe și Schiller (*Werther, Götz, Die Räuber*, etc.); văzute dintr-o perspectivă europeană, ar trebui considerate ca romantice și majoritatea romanelor lui Jean Paul, întreaga operă a lui Heinrich von Kleist, scrierile lui Brentano, Arnim, Wilhelm Hauff și E.M. Arndt, precum și mulți din scriitorii și gânditorii mișcării *Sturm und Drang* (Herder și Hamann, F. M. Klinger, K. P. Moritz și G.A. Bürger). Este unanim

recunoscut că Schelling, Hegel și Fichte au fost gânditori ce aparțineau romantismului. A existat și o reacție contemporană la H.R. provocată în primul rând de câteva scrieri „clasice" ale lui Goethe și Schiller: *Tasso, Iphigenie, Römische Elegien, Das Ideal und das Leben*, precum și de scrierile lui Voss sau Friederich Nicolai.

În jurul anului 1815 au loc trei evenimente importante. Mai întâi câteva din personajele centrale ale romantismului german își schimbă vizibil atitudinea: Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck și Schelling ar fi exemplele cele mai la îndemână. Ei devin conservatori în politică, iar în scris sunt mai moderați și sceptici. În al doilea rând, se remarcă o serie de figuri noi, despre care am putea spune că s-au plasat la distanță egală de Biedermeier și respectiv de romantism. E. T. A. Hoffmann și Eichendorff[7] sunt doar două exemple. În al treilea rând, se naște fenomenul Biedermeier ca atare, urmat la scurt timp de complementul și opusul său simetric: rebelii din „Jung Deutschland", „Jung Hegelianer", *Vormärz* și alți scriitori de importanță mai mică. Toate aceste trei evenimente au dominat timp de aproape 30 de ani scena literară. Realismul german apare în anii 1840, dar este predominant în doctrina și în practica literară după 1848-1850. Theodor Fontane, Gottfried Keller și Theodor Storm, cu toate că își au rădăcinile în experiența primei jumătăți a secolului, ating maxima înflorire doar odată cu realismul academic al celei de-a doua jumătăți.

Se poate oare întocmi o schemă identică și pentru literatura engleză? În ceea ce privește începuturile romantismului englez nu există controverse esențiale. El a înflorit în anii 1790, când apare manifestul din *Balade lirice (Lyrical Ballads)*, când Wordsworth și Blake își scriu câteva din operele capitale, când poezia lui Blake se transformă radical după *The Marriage of Heaven and Hell* (1793). Se mai pot menționa și alte opere: multe din romanele gotice (și

mai ales *Vathek* al lui Beckford,1784), unele teoretizări ale lui William Godwin și Thomas Paine, o mare parte a baladelor și prozelor scurte ale lui Robert Southey. Acest curent se continuă în aproape toată opera lui Shelley, în culegerile, traducerile și baladele de tinerețe ale lui Scott, foarte probabil în poemele lui Byron, *Childe Harold's Pilgrimage, Manfred* și *Cain,* precum și la Keats, în *Endymion.* Ca și operele de aceeași factură din literatura germană, acestea se încadrează în paradigma lui Abrams și prezintă și alte trăsături (forme de expansiune) pe care le-am desemnat pentru modelul romantismului esențial din primul capitol. Voi încerca să demonstrez că cele trei linii de evoluție care marchează literatura germană după 1815-1820 pot fi observate și în literatura engleză, că, de asemenea, se semnalează și prezența elementului „clasic" (deși nu în aceeași formă), și că în tranziția către realismul de tip victorian există multe asemănări cu cea pe care o suferise și literatura germană. Nu mai este nevoie să adaug că nici una din aceste asemănări de structură sau de perioadă nu trebuie considerate ca fiind un indiciu al unei judecăți de valoare: același proces poate fi exemplificat printr-o capodoperă sau printr-o creație nesemnificativă. Ele nu sunt indicii ale unei influențe într-o anumită direcție – tind să le consider ca simptome ale unui proces comun.

SCHIMBAREA SUFLETEASCĂ întâlnită la primii romantici englezi a fost întotdeauna recunoscută și acceptată, chiar dacă unii critici au încercat să o nege, punând-o pe seama Revoluției franceze sau a unei banale descreșteri a impulsului creator la Wordsworth și Coleridge.[8] Acest gen de transformare este larg răspândit în toată Europa și nu poate fi îndepărtat cu explicația existenței mai multor cazuri, care întâmplător s-au suprapus. Lamartine, vorbind cu o voce obosită despre întoarcerea acasă și

despre resemnarea pașnică ce urmează zborului vulturului spre înălțimile obositoare și provocările divine, nu-și descria, cu siguranță, propria aventură. Lunga și întortocheata explicație din introducerea lui Musset pentru *La Confession* era corectă atunci când pretindea o continuitate a sensibilității referindu-se la generația postbelică (cu descurajarea ei pesimistă) și la generația anterioară. Goethe, care mai mult decât oricare altul avea dreptul să pretindă un ritm personal al evoluției, micșorează viteza în timp ce secolul al XIX-lea se desfășura. Friederich Schlegel și Ludwig Tieck sunt alte două exemple de adaptare la niște valori deja împământenite, foarte asemănătoare cu cele ale lui Wordsworth și Coleridge. Compromisul ideologic este chiar o cale spre izbăvirea trupească. La bătrânețe Coleridge devine un conservator, nu datorită bolii sale, ci tocmai pentru a se sustrage bolii.[9] Ar fi putut Lamb să se ferească de nebunie dacă nu ar fi scris în acel stil idilic, liniștitor, de tip Biedermeier? Oare dispoziția mentală a lui Lamb nu era oarecum dictată de voința sa de a supraviețui și de a se vindeca? Cazurile de depresiuni nervoase și morțile violente erau foarte numeroase la romantici. Personajul lui Byron, Manfred, observa:

„... Sunt oameni
Bătrâni de tineri, oameni care mor
De timpuriu, dar nu pierind năpraznic
În bătălii, ci unii în desfrâu,
Alții-nvățând sau, alții, frânți de trudă,
Mor istoviți, răpuși de boală unii,
Alții nebuni sau, alții, de pe urma
Uscatei lor sau fărâmatei inimi".[10]

(Byron, *Poeme*, în românește de
Virgil Teodorescu,
Editura Minerva, 1983).

Totul era în strânsă legătură cu natura volatilă și periculoasă a paradigmei romantice absolutiste. Identificările cu această paradigmă, personale sau axiologice, duceau fie la șocuri traumatizante, fie la retragerea în zone mai temperate ale activității intelectuale. Modelul în sine era instabil, iar implicarea psihologică sporea instabilitatea; motive îndeajuns de convingătoare pentru schimbare și compromis.[11]

Simpatiile politice ale Poeților Lacurilor se îndreptaseră către mișcările cele mai radicale ale timpului. Prietenii *Girondini* ai lui Wordsworth erau înflăcărați republicani și democrați, proiectul pantisocrației lui Southey și Coleridge nu era departe de comunism, și este foarte probabil ca Godwin să-l fi influențat pe Wordsworth. Prin contrast, Coleridge și Wordsworth, în anii 1820, deveniseră apărători ai Bisericii Angliei, ai ordinii și ai ierarhiei sociale. Southey, autorul lui *Wat Tyler*, devenea cel mai detestat simbol al conformismului, ca poet al Curții și apărător declarat al conservatorismului; de un secol și jumătate încoace plătește din greu acest lucru, fiind subestimat ca scriitor.

Schimbările de substanță ale poeziei acestor poeți sunt și mai semnificative. Wordsworth, poetul sublimului poetic și al căutării viziunii pure, acel Wordsworth din *Preludiu* și *Tintern Abbey*, acel Wordsworth care a folosit constant un limbaj exploziv, plin de artificii și pete de lumină pentru a zugrăvi și cele mai banale situații ale interacțiunii rațiunii cu natura, nu a avut o viață lungă.[12] Declinul poetic al lui Wordsworth este situat de unii la 1810, de alții la 1808, 1804 sau chiar 1802![13] După această dată predomină relaxarea, îndulcirea tonului și acceptarea resemnată. Transformările din *Preludiu* sunt deja foarte cunoscute.[14] Vincent De Luca a analizat modalitatea de descriere a muntelui Snowdon în *Confesiunile* lui De Quincey și în cele două versiuni ale *Preludiului*. Concluzia sa: în timp ce „viziunea lui Wordsworth pune accentul pe o concepție mentală mai dinamică", la De Quincey „accentul dominant pare să

cadă pe dobândirea liniștii inefabile" – scoate în evidență aspectul schimbător al celor două etape ale romantismului. De Luca demonstrează că, datorită influenței lui De Quincey, versiunea ultimă a faimosului episod își pierde forța dinamică a primei versiuni, trece de la o fuziune iconică la o tipologie alegorică, și în final „poezia pare să implice o separare mai pronunțată între individ și natură".[15] Totuși De Luca recunoaște că aceste modificări nu pot fi atribuite în exclusivitate lui De Quincey, din moment ce „accentul pe consecințele morale ale unei stări de sublim mental face parte din însăși evoluția lui Wordsworth".

Dacă aceste consecințe sunt morale, ele sunt în egală măsură utile sau aplicabile. Puse alături de uriașele realități ale fanteziei sublime, ele apar meschine sau pline de cusururi, însă opoziția dintre cele două este mai degrabă una de structură decât una de substanță. Conservatorismul filozofic al ultimilor ani ai lui Coleridge – vârful gândirii Biedermeier europene – este de fapt compatibil cu principiile implicite din opera de tinerețe. Distincția făcută în *Biographia Literaria*, între fantezie și imaginație, sau între rațiune și capacitatea de înțelegere, la fel ca și distincția între alegorie și simbol pot fi ordonate cu ușurință într-o distincție între o ordine rațional-egalitară și proiectul foarte ierarhizat și variat al *Constituției Bisericii și Statului* (1829). N-ar fi fost exclus să se tragă o concluzie diferită din același tip de opoziție și să se audă voci în favoarea revoluției sintezei imaginative și a tagmei creatorilor contra vechii ordini mecanice de adăugire și combinare. Era tocmai ceea ce făceau Shelley și Hazlitt. Însă pentru ei, ca și pentru Wordsworth sau Coleridge, important era ca lumea imaginației să se intersecteze și să pătrundă în lumea pragmatică a politicii și moralei, modalitatea de realizare a acestui lucru contând prea puțin.

ALTE TIPURI de dinamică nu pot fi identificate la fel de repede; cu toate acestea ele există. Viața literară a lui Byron sau Keats este prea scurtă pentru a îndreptăți căutarea unor transformări interne. Totuși evoluția lor a cunoscut tranziții, chiar dacă opera în întregul ei a fost una de tranziție. Astfel, eroii byronieni din perioada de tinerețe (Childe Harold, Manfred, Lara, chiar și Cain în unele privințe) au fost concepuți ca abateri de la dialectica H.R., atâta vreme cât rămân neîmpliniți, le lipsește expierea finală și o împăcare transfigurată a contradicțiilor fundamentale; ei se află pe o poziție fundamentală a înfrângerii și deznădejdii. Totodată, cei mai mulți dintre acești eroi (începând cu Childe Harold și terminând cu Conrad, Lara sau Giaour), sunt mult prea ieșiți din comun pentru a fi puși alături de personajele abstracte, mitice sau filozofice din poezia lui Wordsworth, Blake sau Coleridge. Ca să folosim terminologia lui Abrams, călătoria întortocheată nu se încheiase definitiv, alienarea nu era întru totul depășită, poemele timpurii ale lui Byron prezentau forme incomplete de secularizare romantică. Momentele de transfigurare sau de plenitudine absolută par sporadice, dacă nu recurgem la argumentul contorsionat care spune că Byron (ca și Kirkegaard și alți câțiva existențialiști ai secolului XX) văd în disperare și înfrângere izbăvirea sau momentul în care se reînnoiește contactul autentic cu izvoarele Ființei.

Byron din *Beppo* și *Don Juan* oferă o versiune ironică și relativizată a idealurilor și motivelor romantice; în această privință Byron este în mod evident contemporanul lui Heine, și nu al lui Blake. Acel Byron tânăr, de tranziție, este înlocuit de un poet a cărui opoziție la paradigma H.R. a fost adeseori remarcată. Jerome Mc Gann a insistat asupra diferenței profunde dintre „simțul teleologic al ordinei" încorporat în „gustul romantic pentru călătorie și pribegie" și tot cea ce Byron datora lui Hume, empirismului

și acelor „philosophes" iluminiști, îndatorare care are un corelativ, m-aș grăbi să adaug, o viziune estetică.[16] În *Don Juan*, „Byron considera a fi o mare virtute faptul de a nu înțelege lumea ca un sistem închegat, global sau închis" (p. 103). *Weltanschauung*-ul H.R. al lui Coleridge, al păstrării la un loc al tuturor părților întregului, se opune dorinței lui Byron de a fărâmița întregul în episoade (pp. 107-114), și totuși acest punct de vedere derivă din cel al lui Coleridge. Atașamentul lui Byron față de doctrina lui Hume în ceea ce privește alcătuirea lumii era o alegere bine chibzuită, ca rezultat al dorinței de a răspunde concepției H.R., dorință de care și autorul și concepțiile sale sunt legați printr-o legătură dialectică. Lumea sa împărțită în episoade nu poate fi închipuită nici măcar ca o continuare a lumii lui Smollett, fără învelișul strălucitor al sacralității lui Coleridge; viziunea sa despre „cea de-a doua Izgonire din Rai" (pp. 146-148) s-a născut tocmai datorită faptului că anunțase cu atâta violență pe cea dintâi, precum și redempțiunea. Byron seamănă cu scriitorii Biedermeier încercând formarea unei noi modalități de limbaj prin sinteza dintre valorile iluministe ale secolului al XVIII-lea și exploziile romantice. El a împrumutat de la iluminism tocmai pentru a păstra viu romantismul și pentru a-l face să devină folositor din punct de vedere moral, politic și psihologic. Și pentru aceasta a trebuit mai întâi de toate să se lupte cu imperfecțiunea trecând prin disperare și înfrângere, sau ironie și empirism.

Același lucru se întâmplă și cu Keats, chiar dacă alegerea metodelor diferă. *Endymion* poate fi considerată ca o lucrare aparținând H.R. Însă pentru Keats al acestui *annus mirabilis*, frumusețea și siguranța mergeau mână în mână; visul era un halou vag conturat în jurul unei realități rigide; abisurile și înălțimile erau îngrozitoare și insuportabile; fericirea, de foarte multe ori, consta în încetarea tuturor activităților și în odihnă. În ode, „Keats este evident mai puțin preocupat de pelerinajul pentru ispășirea

păcatelor decât de ceea ce se întâmplă odată ce acest lucru e înfăptuit. El își prezintă propria viziune a paradisului recâștigat în „capacitatea negativă" ca și în aptitudinile (aproape) renumite din *Odă melancoliei* sau ale timpului și eternității, frumuseții și adevărului, evoluției și ființei, din *Ode to a Grecian Um (Odă unei urne grecești)*; Keats se dovedește a fi conștient de necesitatea unei viziuni care să reunească viața și moartea, plăcerea și suferința, belșugul și decăderea (*Toamnei. Odă privighetorii).*[17] Însă acest paradis al plenitudinii nu apare niciodată palpabil, ci întotdeauna ușor neverosimil. Acea energie care îi îngăduise lui Blake să transceadă dilema soluțiilor real versus ideal, și să plaseze societatea vizionară pe un postament de unde o asemenea preocupare apărea insignifiantă și chinuitoare, lipsea cu desăvârșire la Keats. Polarizarea fanteziei și a locului acțiunii nu devenise încă dureroasă și sfâșietoare, cum avea să devină ceva mai târziu, însă conturul ei delicat se poate observa ca printr-o ceață aurie: „Departe de acea muzică... Sunt oare treaz, ori dorm?" Indoielile sale privind puterile imaginației cresc din ce în ce mai mult, odată cu *Endymion* și până la *The Fall of Hyperion (Căderea lui Hyperion).* În acest interval, când vrea să coreleze visul cu realitățile crude ale vieții, Keats folosește un soi de dialectică lipsită de stridență, ca în *The Eve of St. Agnes (Ajunul Sf. Agnes)* de exemplu. Cred că aceasta este una din explicațiile privitoare la reputația lui Keats din anii următori: impresia că stăpânea contrariile, fără însă a le ignora. De pe această poziție avantajoasă putem să înțelegem și obsedanta problemă a tendinței „clasiciste" la Keats, și care nu este altceva decât atenuarea impulsurilor H.R.[18] Poetul se întoarce la acea siguranță a secolului XVII; de aici preia modele, nu principii modelatoare. În cadrul romantismului Keats a fost probabil exemplul perfect al unui poet „de tranziție", al cărui discurs poetic a însumat adevărurile ambelor mari evenimente.

KEATS ŞI BYRON par să fie influenţaţi de o dinamică interioară şi devin figuri de tranziţie atunci când sunt priviţi în contextul unui număr mare de scrieri care dezvăluie consistenţa puternică a simptomelor. După 1815, scena literară engleză a fost dominată tocmai de acei scriitori al căror scop era să transforme romantismul în ceva care să fie în acelaşi timp şi social şi intim, şi practic şi domestic, dar care să-şi păstreze şi imaginea iniţială cu orice preţ. Cel puţin, câţiva dintre aceşti scriitori făceau eforturi deliberate pentru a organiza schimbarea. Avuseseră legături strânse cu primii romantici şi încercau să-şi facă propriile concepţii şi opere mai plăcute şi mai accesibile, neluând în seamă, în acelaşi timp, aspectele „scandaloase" sau „înfricoşătoare". Este cazul lui Charles Lamb, care era foarte apropiat ca vârstă de Coleridge şi Wordsworth şi care îşi crease de timpuriu o anumită intimitate cu aceştia; era, de asemenea, şi cazul lui De Quincey, care era ceva mai tânăr şi care avea să-i cunoască personal pe Wordsworth şi Southey mai târziu, în ciuda faptului că era un cunoscător şi un susţinător fervent al operelor acestora.[19]

În 1814, Wordsworth insista ca Lamb să scrie recenzia la *Excursion* în *Quarterly Review*. Curând, Lamb citea cu veneraţie din poemele lui Wordsworth şi Coleridge ca din nişte clasici (în *Witches, and Other Night Fears (Vrăjitoare şi alte spaime ale nopţii)*, şi altele, devenind, aşadar, privilegiatul purtător de cuvânt al acestora. Totuşi, el ştia foarte bine, încă din 1790, cum să critice „excesele" mentorilor săi, şi cum să le reproşeze îndepărtarea de la ortodoxia religioasă: „Oricât de sus se va înălţa intelectul omului, şi oricât de mult se poate extinde influenţa sa dăunătoare sau binefăcătoare, oare nu există, Coleridge, o distanţă între acesta şi Înţelepciunea Divină, distanţă care preface acest limbaj în blasfemie?", scria el la de 24 octombrie 1796. Întrebarea lui Lamb

parcurgea distanța dintre cele două perioade ale romantismului englez.

Critica lui Lamb la adresa paradigmei H.R., precum și modul său de a o califica se regăsesc în chiar textura *Eseurilor* sale. Lamb devenea scriitor fecund atunci când cei mai buni prieteni ai săi încetaseră să mai scrie. Fred Randel a explicat detaliat cum multe din prozele excentrice, cu titluri ciudate, cum ar fi *Old China (Bătrâna China), A Dissertation unon Roast Pig (O dizertație asupra unui purcel rumenit)* etc, întruchipează conflicte puternice între eu și infinit, încercări de a înfrunta absurdul, eforturi de a structura spațiul în forme inteligibile, ori conflicte între Materie și Voință. Totuși, aceste teme erau voit minimalizate, printr-un efort care are unele explicații de ordin biografic; este vorba, de fapt, de o strategie literar-filozofică, lucru destul de frecvent în epocă, întrucât o putem găsi și la Leigh Hunt și alții.[20] Din procesul de domesticire făcea parte și interesul reînnoit al lui Lamb pentru societatea idilică, loc comun la Goldsmith și Cowper dar pe care romanticii puri îl respinseseră cu vehemență. Elia, un excentric savant și inofensiv refăcea lumea idilică într-o manieră ironică și glumeață: chiar și Londra a făcut-o să apară (ca în *The Old Benchers of Inner Temple*) ca un orășel pitoresc și delicat, familiar și pașnic, nu foarte deosebit de Cranford-ul doamnei Gaskell.[21] Această tehnică aplică unui spațiu social și fizic procedura folosită într-un alt eseu, pentru a dovedi că adevăratul geniu este o ființă sănătoasă și normală, nu sublimă și bizară. Accentele sale sunt cele ale unui „romantism cald, intim, burghez: sentimente familiale contemplate cu nostalgie și cu o ușoară strângere de inimă care nu e lipsită de o oarecare plăcere."[22]

În general, scriitorii acestui romantism minor înclinau spre alte surse de inspirație, sau spre rescrierea altor opere. De fapt, erau foarte atrași de aceasta din urmă: fie că era vorba de subiecte

secundare, de rescrierea materialului aparținând altora, sau de proslăvirea unor personalități. Cazul tipic era De Quincey, cu ale sale eterne *rifacimenti*, cum le numește un critic, cu existența sa de parazit în serviciul marilor oameni, cu comentariile și imensa lui cultură de diletant, care păreau și originale și false în același timp. Nu de puține ori criticii și-au exprimat furia și indignarea în legătură cu împrumuturile lui Coleridge și cu dependența sa față de anumite surse sau autori. Însă la o privire mai atentă, între ele și cele pe care le găsim la De Quincey este o mare diferență. Coleridge găsea material pentru ceva deja existent în sufletul său; era dominat de o teamă respectuoasă când acestea vibrau, iar faptul de a se regăsi în Schelling îi provoca o supriză respectuoasă. El se comportă ca un om uluit și care nu știe ce să facă; orice ar fi, e făcut cu bună credință. Buna credință a lui Quincey se înscrie într-un alt registru: el se consideră atât de mic și de insignifiant, încât se simte îndreptățit să împrumute și să adapteze. Lucru pe care l-a făcut cu dușmănie. Călătoria lui Bergman în Asia Centrală, tradusă de Alexis de Valon, i-a servit așa cum i-a servit și editarea de către M. de Ferer a unui manuscris spaniol din secolul XVII (pentru *The Spanish Military Nun*), sau articolele de ziar pentru *On Murder*, și mistificarea lui Willibald Alexis (o pretinsă adaptare după Scott), pentru *Walladmor*.[23] Scrierile sale polihistorice erau ciudate. Pretinzând că a prescurtat un studiu despre obiceiurile și moda evreiască, el a tradus, de fapt, doar un pasaj; într-un tablou istoric plin de viață a reunit amintiri picante ale unor intimi de-ai lui Kant; iar pornind de la niște surse autentice a născocit o imaginară „filozofie a lui Herodot". Această manieră de a scrie nu se deosebea foarte mult de caligrafia ideologică a contemporanilor săi istorici, însă el avea ceva în plus: era mai literar, pentru că se simțea mai puțin răspunzător față de sursele sale, și totodată se bizuia mult pe aceste surse deoarece contribuția sa originală era neglijabilă.

Aceeași dependență, dar mai puțin pregnantă, funcționa în mai toate scrierile lui De Quincey. El imita nu o operă anume, ci paradigma H.R. Praz observă că *Societatea pentru încurajarea crimei* era o versiune ironică și nereușită a acelei „Societé des Amis du Crime" din *Juliette* a lui Sade.[24] Într-un sens mai larg, scopul lui De Quincey pare să fi fost instalarea visului, a crimei și vedeniilor într-un decor burghez, multiplicând astfel ambiguitățile și relativizând explozia romantică. Opiumul era corelat acum cu ceaiul și tihna căminului încetase să mai fie ceva exotic și periculos. Crima devenea – atât pentru scriitor cât și pentru publicul său cititor – sterilă, nepalpitantă, ea nu mai înfricoșa pe nimeni: era deja preschimbată într-o urnă grecească.[25] Visele devin bibelouri de pus pe rafturi, pierzându-și astfel forța existențială imediată și legătura lor cu motorul intim al existenței. Experiența diligenței poștale nu era o transformare originală. Praz a analizat *The English Mail-coach* amănunțit și a descoperit că multe din episoade erau viniete cu caracter intim, burghez, tablouri tipice, realizate cu multă migală. Atunci când se întrevede o ciocnire amenințătoare între un vehicul uriaș și rapid, și o fragilă cabrioletă cu doi îndrăgostiți în ea, „imaginea idilică se preschimbă într-un coșmar; cele două planuri în care spiritul lui De Quincey se mișcă... se intersectează... iar marșul funebru este urmat de un imn al victoriei."[26] Filistinismul și coșmarul merg mână în mână, ca în Hoffmann sau Gogol. Revoluția romantică suferea retrogradarea la un senzațional previzibil și o banală stare de excitație, păcatul se preschimbă în viciu, însingurarea cosmică în ratarea socială. Poate că nimeni altcineva nu i-a înțeles pe marii romantici mai bine decât De Quincey, însă nimeni n-a muncit mai mult decât De Quincey la dezamorsarea mesajului lor.

Cartea lui Carlyle, *Sartor Resartus*, pe care nici astăzi nu știm prea bine în care categorie s-o încadrăm, este un alt exemplu de

împrumut, melanj și atenuare a tonului. Nu este o expresie validă a imaginii romantice [27], ci o operă tipic Biedermeier, bazată pe dualitatea dintre puterea creativă și viața de zi cu zi, și pe relativism: fiecare jumătate care rezultă din această ruptură se reflectă cu ironie în cealaltă. Modelul filozofiei romantice se păstrează intact în ideile și destinul lui Teufelsdröckh, însă conținutul ei este distorsionat, deformat în atitudini grotești. Dacă-l judecăm după originea țărănească și ultima sa locuință, Teufelsdröckh este produsul unei societăți idilice, și ambasadorul acesteia într-o lume a energiei spirituale și a viziunii cosmice. Evident suntem departe de acele transfigurări pe care le găsim în romantismul esențial când cele două lumi antagonice *au nevoie* imperios de un element de legătură, și când imaginația are doar un rol instrumental.

Acești scriitori, numiți uneori „romantici pe jumătate" a căror poziție a fost desemnată cu mult spirit de Chesterton" (ceea ce la Rousseau era un crez a devenit la Hazlitt gust, iar la Lamb ceva mai mult decât moft"[28]), aveau o platformă teoretică, preluată din scrierile lui Hazlitt. Ca și Lamb sau De Quincey, Hazlitt era profund influențat de Poeții Lacurilor. Opera sa ulterioară este o încercare de a depăși această experiență. Atacurile dure împotriva lui Wordsworth, pe care-l învinuia de trădarea vechilor sale concepții politice, erau făcute tocmai pentru a masca propria lor trădare, mult mai gravă, trădarea viziunii totale, pe care o împărtășise. Hazllitt știa foarte bine ce făcea. El își încheie *Lectures on the English Poets* (1818) cu o definiție succintă și precisă a Poeților Lacurilor, al căror ideal de renaștere spirituală generală îl înțelegea foarte bine: „Transformarea literaturii a fost la fel de totală, și, pentru unii, la fel de neașteptată ca și schimbarea în politică, cu care a mers în tandem... totul avea să fie nou și firesc. Nimic din ceea ce era deja statornicit nu mai trebuie tolerat... Scopul a fost să

concentrăm totul, până la un nivel absolut."[29] Hazlitt a înțeles și legăturile lor structurale cu Revoluția Franceză și romantismul german. El se ridică împotriva „inegalității și nedreptății" (cu alte cuvinte, creativitate arbitrară), pe care le consideră ca fiind parte integrantă a principiului imaginației (VIII, 115). Când îi critică pe Wordsworth și Coleridge pentru ceea ce el numea eșecuri politice, folosește în repetate rânduri imagistica extremelor: îndepărtarea de la, sau balansarea între o extremă și cealaltă, sau imaginea lui Coleridge care se înalță spre cer într-un balon din care îl aruncă pe Hazlitt (VII, 129).[30] Moderatul ar vrea și el să se facă auzit din spatele acestei critici liberale, căci, într-adevăr, Hazlitt a fost destul de consecvent în punerea la îndoială a manierei poetice a lui Shelley, ale cărui opțiuni politice se asemănau cu ale sale (XII, 245,246), motivele fiind aceleași pe care le folosise în critica la *Christabel* sau *Kubla Khan*. Este limpede că Hazlitt suferea un proces sistematic și moderat din punct de vedere intelectual, un proces de minimaturizare: transformarea romantismului în Biedermeier. „Aurea mediocritas, scria el către sfârșitul vieții, este, într-adevăr, o descriere exactă a modului de viață pe care mi-ar plăcea să-l am, a stilului în care mi-ar plăcea să scriu" (X,297). Mâhnirea sa că acest lucru nu-i va reuși niciodată este parțial justificată.

Hazlitt s-a străduit și a reușit să tempereze romantismul exploziv al mentorilor săi din tinerețe, lucru pe care nu l-a abandonat niciodată cu adevărat, prin lecturile ample din filozofii și scriitorii secolului XVIII[31], cu alte cuvinte s-a străduit să circumscrie un teritoriu aflat la jumătatea dinstanței dintre *Discursurile* lui Reynolds și *Biographia* lui Coleridge. O comparație cu Coleridge indică o continuă îndulcire a tonului, o transcriere într-un registru minor.[32] Hazlitt înlocuiește imaginația absolută cu valorile mai mundane ale „delectării" și „intensității

puterii", și încearcă să reconcilieze idealurile romantice cu empirismul și bunul simț (IV,77-8o).[33] Definiția „delectării" este remarcabilă mai ales prin ceea ce nu posedă, și anume elementul de transfigurare. Hazlitt ia apărarea geniului în fața lui Reynolds și a naturii idealizate a clasicilor, dar, ca și Lamb, el vorbește despre geniu ca fiind cantitativ și metodic, și nu atât de irațional, misterios și divin cum este cel mai adesea văzut (XII,60). De fapt, critica conceptelor lui Reynolds, acela al geniului și respectiv al originalității, este mai mult o critică a exagerărilor și a jumătăților de adevăr decât o negare radicală, intenția sa fiind de a combate „un set de principii înjumătățite, care sunt adevărate doar în măsura în care implică o negarea a erorilor contrare" (XVIII, 62). Se presupune că o imaginație simpatetică și o abordare empirică și sensibilă a obiectului individual îi corectau și pe Reynolds și pe Coleridge. Iar acolo unde Coleridge (sau chiar Lamb) au încercat să creeze o contra-tradiție împotriva neoclasicilor, dar spre folosul romanticilor, Hazlitt pur și simplu a acționat în favoarea pluralismului în studiile literare (*Lectures on the English Poets, The English Comic Writers, Dramatic Literature of the Age of Elizabeth).*

În ultima sa analiză, Hazlitt este un *littérateur* prudent, liberal, cu conștiință socială, ale cărui concepții și coloratură Biedermeier puteau fi cu greu trecute cu vederea. Semințele care avea să dea naștere acelor dileme victoriene fuseseră deja împrăștiate: admirația umilă în fața fermității lui Napoleon, pesimismul în cultură (destinul care se repetă în mod ciclic înlocuiește focurile de artificii romantice), determinismul caracterului, sexului, rasei și etniei, sciziunea dintre principiul imaginației și cel al realității (XII, 230-236). Și, totuși sublimul plenitudinii romantice era încă viu, în așa fel încât aceste dileme și scindări în curs de dezvoltare nu au putut înflori pe deplin.

În proză, echivalentul lui Hazlitt l-a constituit Thomas Love Peacock, care, ca și Hazlitt, avea legături cu romanticii; ca și lui, i se părea normal să se războiască cu ei și, tot ca și Hazlitt, nu s-a situat pe sine întru totul în afara contextului romantic. Chiar și în *The Four Ages of Poetry* făcea glume și chiar putem spune că înclina mai curând să modifice decât să distrugă. Ca și Hazlitt, era devotat conceptului de „spirit al epocii" care ar putea fi privită ca o recunoaștere a paradigmei romantismului esențial, și despre care el credea că trebuie restrâns și redus la scară. Tonul prozei sale poate fi cel mai bine înțeles făcând o analogie cu Heine sau Pușkin în general, și în particular cu lucrarea lui Grabb: *Jest, Satire, Irony and Deeper Significance*, în care găsim elemente comune: o analiză grosolană însă energică a personajului, alegerea unor nume glumețe și fantezia absurdă care țâșnește cu o exasperare neașteptată în diverse puncte ale narațiunii.

Crotchet Castle oferă un teren prielnic pentru observarea lui Peacock, întrucât, așa cum Marilyn Butler remarcă pe bună dreptate, avem de-a face cu „un roman-chintesență, care cuprinde câte puțin din toate celelalte romane", cu alte cuvinte, combină stilul satirelor de început cu cel al romanțurilor istorice de mai târziu.[34] *Crotchet Castle* oferă variații cel puțin pe două teme principale ale H.R. Una din ele este renașterea umanității. În capitolul 5 se află discursul spiritual și sarcastic (întrerupt din când în când), al Lady-ei Clarinda în care îl caracterizează pe Dl. Skionar („un fel de filosof poet, un amestec ciudat de patos și misticism"), pe Dl. Chainmail („care susține că unica dată când s-a ajuns la o societate perfectă a fost în secolul XII"), pe Dl. Togood, Dl. Trillo, Dl. Morbific ș.a.m.d. – cu toții niște cioburi din marele vas sfărâmat al romantismului. Acestea sunt, de altfel, și rămășițele unor proiecte și formule universale care abundă în *Nightmare Abbey*. (Scythrop Glowry este autorul „Gazului filozofic" sau un proiect

pentru iluminarea totală a minții omenești, cap. 10). Așa cum remarca un critic, Peacock știa să facă distincție între diferitele nivele la care un spirit obișnuit al epocii își duce existența.[35] După alte câteva dezbateri aprinse și chiar o intensificare a lirismului, Peacock ne oferă un epitaf sec pentru acest episod: „Proiectele pentru renașterea acestei lumi s-au evaporat într-un tumult de voci" (sfârșitul cap. 5). Cred că nu se referă numai la cele ce se întâmplă la sfârșitul scenei, ci și la „spiritul epocii", la „tumultul de voci", în care s-a fragmentat unitatea organică, așa cum o descrisese însăși Lady Clarinda.

Cea de a doua temă este reprezentată de aventura domnului Chainmail, „un tânăr arătos", îndrăgostit de Evul Mediu și foarte disprețuitor față de zorii noii epoci industriale și tehnologice. Era sigur că va găsi în munții din nordul Țării Galilor o țărăncuță romantică, un spirit al acelor locuri: o găsește, însă, pe Susannah Touchandgo, o citadină get-beget, fiică a unui afacerist viclean, deghizată în veșminte rustice. Avea să se căsătorească nu cu întruchiparea purității naturii, ci cu un surogat al acesteia. Narcisist, își adora propria reflecție în oglindă: travestiul care caută un alt travesti. Ceea ce poate fi și suprema ironie a lui Peacock.

Peacock, ca și Hazlitt, avea fler (similar cu al lui Herder, a cărui operă nu o cunoștea), simțea spiritul epocii. Adversitățile și parodierile sale nu erau provocate de politică. Își păstra imparțialitatea în caracterizarea lui Shelley, Coleridge și Byron (cel din *Childe Harold's Pilgrimage*, nu cel din din *Don Juan*).[36] Cu mult calm și cât se poate de firesc își schimbă direcția satirei sale politice: în prima parte a carierei sale o îndreaptă împotriva conservatorilor și împotriva radicalilor în ultima parte a vieții. A fost sincer de fiecare dată, căci preocupările politice erau întotdeauna umbrite de opoziția la cererile universale.[37] În *Maid Marian*, unde îl tachinează pe Scott, de care este legat în multe privințe, satira lui

Peacock este indulgentă și binevoitoare. Vocea i se înăsprește când începe să critice utopia, generalizarea, tot felul de pretenții perfecționiste, căderea în păcat, în favoarea bunului simț practic. Dl. Hilary îl mustră pe Dl. Cypress într-un pasaj, ales de multe ori ca exemplu: „Vorbești ca un Rosicrucian, care toată viața nu va iubi decât o silfidă, care nu crede în existența silfidelor, dar care se ceartă totuși cu întreg universul pentru neputința lui de a naște o silfidă." (*Nightmare Abbey*, cap. 11).

Ca și Jane Austen și Byron, ca și Hazlitt, Pușkin sau Musset, sau Grillparzer, Peacock și-a căutat un sprijin în sec. al XVIII-lea. Cu toate acestea, el n-a uitat niciodată că scrierile sale își aveau rădăcinile în „spiritul romantic al epocii", la care apela ca la un punct de referință. Acest neoiluminism era modificat prin conștientizarea unui adevăr, și anume că romantismul era o realitate care nu putea să dispară doar pentru că cineva dorea ca el să dispară. Era un progresist al trecutului, care pretindea cu emfază că omenirea ar trebui să reia totul de la 1788. Acest caracter progresist, foarte răspândit după 1815, era, dacă mai e nevoie să o spunem, un soi de conservatorism civilizat. Strategia lui Peacock era aceeași ca a lui Heine și Grabbe, și anume, subminarea și uniformizarea cursului alternativ, istoric și intelectual cu ajutorul ironiei: din moment ce romantismul era un accident care ieșea din limita raționalului, el putea fi redus în ochii cititorului la o simplă exacerbare a imaginației. În *Northanger Abbey*, Jane Austen folosise un procedeu identic: nu negare și respingere, ci reducere și asimilare.[38]

S-AR PUTEA RIDICA voci care să obiecteze că scriitorii discutați mai sus nu sunt figuri majore ale literaturii timpului, și că, inevitabil, ei adoptă un stil reductiv și decorativ, nu din motive istorice, ci pur și simplu pentru că nu sunt foarte talentați, și în consecință sunt mult mai puțin capabili să trateze cu imparțialitate

conceptul de romantism. Acesta este argumentul folosit de majoritatea istoricilor literari englezi dintre cei mai importanți. Cu toate acestea, având în vedere doi scriitori considerați după toate standardele literare, și ale căror strategii estetice și intelectuale sunt identice cu ale „romanticilor – pe jumătate", voi demonstra că acest argument este nefondat. Jane Austen și Sir Walter Scott se încadrează în această categorie a Biedermeir-ului englez, ei fiind marii ei reprezentanți.

Jane Austen are cu siguranță nevoie de un amplasament istoric. Nu se mai poate continua cu plasarea oricărei analize critice la Jane Austen sub un clopot de sticlă, așa cum s-a obișnuit o bună bucată de vreme. Nu ne putem mulțumi nici să o privim ca pe o precursoare al lui Conrad sau James, cum s-a întâmplat în urma analizelor lui F.R. și Q.D. Leavis. Și cu siguranță că ideea unei Jane Austen – romancieră a secolului XVIII nu-și mai are rostul. Jane Austen nu era ruptă de viața literară a timpului, ea era perfect la curent cu romantismul și revoluția, după cum remarca Lionel Trilling într-o lucrare din 1950. Alistair Duckworth și Avrom Fleishman au studiat conservatorismul și organicismul profund al operelor sale, iar Marilyn Butler și Warren Roberts au explicat cu lux de amănunte cum autoarea *Emmei* se integra perfect în structurile narative ale epocii și cum romanele sale sunt o replică promptă la provocările acestei perioade.[39] Concluziile acestui studiu sunt de o importanță fundamentală pentru înțelegerea corectă a romancierei, dar nu reușesc, din păcate, să vadă acest „spirit al epocii" ca ambianță de sentimente, influențe, prejudecăți și perspective, care absoarbe și mai apoi revarsă influența contemporaneității asupra scriitorului. Jane Austen aparține mai degrabă acestei dense atmosfere intermediare, nefiind înrudită cu acele evenimente disparate, față de care își alegorizase reacțiile, dacă ar fi să ne luăm după noile orientări critice la Austen. De fapt, atunci când Jane Austen s-a

angajat în această luptă, a fost împotriva „spiritului epocii", împotriva a ceea ce ei îi apărea a fi viziunea excesivă a H.R. Țintele atacurilor sale critice – fie că erau impulsuri revoluționare, experimente teatrale, excese evanghelice sau mania goticului – nu erau altceva decât diferite moduri de răbufnire a extravaganței. Aceste scopuri erau diferite și totuși asemănătoare, cam în același fel în care funcționează relația dintre personajele lui Peacock din *Nightmare Abbey* și *Crotchet Castle*.

Primul critic important al lui Jane Austen, Sir Walter Scott, a înțeles perfect ce încerca să facă scriitoarea, poate și pentru că simțea că el însuși făcea același lucru. Scott susținea nici mai mult nici mai puțin decât victoria ordinarului asupra extraordinarului într-un fel de *nouveau roman* englez, care prezenta „clasele mijlocii ale societății", subtilitățile vieții cotidiene, marile principii etice și imaginația așa cum funcționau ele în situații obișnuite. Jane Austen, în viziunea lui Sir Walter Scott, reduce aventura la limita realului, din punct de vedere social.[40]

Interesant este că această afirmație a fost făcută înainte de apariția romanului *Northanger Abbey* (1818), romanul în care strategia lui Austen este izbitor de evidentă. Cu toate acestea, romanele ei au un profund potențial romantic (conflicte, situații, personaje) care este de fiecare dată înăbușit și suprimat cu bună știință atât de personaje cât și de autoare. Cel mai important lucru pe care trebuie să-l înțelegem în legătură cu Jane Austen este că natura gândirii sale nu era pre-romantică sau parțial romantică, sau nu încă romantică; ea deținea gândirea unui romantic târziu, prin reacția sa negativă la complexa paradigmă a H.R. Era perfect conștientă de ceea ce făceau Wordsworth (Fanny Price avea o copie pe sticlă după *Tintern Abbey* în camera ei), Southey, Scott și Byron. În Ann Radcliffe avea o sursă bogată de material romantic. Am putea îndrăzni chiar să ne întrebăm dacă Dr. Johnson, sau

Cowper sau George Crabbe, marii ei favoriți, n-au impresionat-o pentru simplul motiv că, într-un fel, se asemănau cu Goethe – ca fiind aceia care reușiseră să strunească și să neutralizeze impulsurile romantice. Scopul ei era identic cu al lor: să se războiască cu romanțul, această dublură a iacobinilor și a barzilor dezlănțuiți. Precum Cervantes în perioada lui (ca să menționez și paralela pe care o face Q.D. Leavis), Jane Austen credea că poate să se răfuiască cu spiritul gotic și în același timp să-l păstreze și să-l asimileze.

Acest proiect este realizat în întregime și cu multă abilitate în *Northanger Abbey*. Romanul debutează ca o povestire gotică a groazei și distrugerii, însă remarcăm o deosebire importantă chiar de la bun început: atmosfera gotică este dorită și voit creată de imaginația Catherinei Morland, prin alegerea lecturilor și prin proiectarea unui halo de mister în jurul Isabellei și lui John Thorpe. Intensitatea conflictului romantic este slăbită apoi, în primul rând, datorită faptului că, așa cum remarca Marvin Mudrick, personajele principale sunt imagini răsturnate ale tipologiilor gotice (Henry Tilney, d-na Allen), și în al doilea rând, datorită însăși acțiunii romanului.[41] Catherine descoperă că acea situație tipic romantică, a durerii sfâșietoare și a primejdiei, urmate de o salvare miraculoasă este posibilă doar într-un mod impur și numai la o scară redusă. Iată cum meditează Catherine: „În Alpi și Pirinei poate că nu existau personaje atât de complicate. Acolo, cei care nu erau nepătați ca un înger, probabil că erau înfluențați de satana. Însă în Anglia lucrurile nu stăteau așa; la englezi, credea eă, în inimile și obiceiul lor domnea amestecul inegal de bine cu rău" (cap. 25). Există multă răutate în acest amestec, iar eroina este salvată și adusă pe calea cea bună doar aproape de final. Romantismul esențial este în același timp respins și acceptat în *Northanger Abbey*. În cele din urmă, procedeul nu se deosebea de miniaturizarea lui Lamb sau De Quincey. Marea temă gotică cu

toate conotațiile sale (profunzima emoțională, persistența misterului, domnia sublimului) era înfățișată ca o structură imperfectă și fragilă. S-a vorbit mult despre raportarea lui Jane Austen la modelul lui Sade (tot în această lucrare susțin că Marchizul de Sade trebuie privit ca unul din maeștrii romantismului esențial francez) prin același raport reducțional[42].

Jane Austen se deosebește de eseiști doar prin propriile ei modalități literare. Ironia constituie una din aceste tehnici; dintotdeauna recunoscută ca fiind fundamentală la Jane Austen, în consecință ea nu va mai fi luată în discuție. Robert Kiely atrăgea atenția asupra unei alte tehnici literare, care era de fapt presupunerea ironiei: „Metoda crucială folosită de Jane Austen este de a introduce un personaj «romantic» în lumea neromantică a căsniciei și a banilor. Conversația e dificilă, dar necesară. Personajului romantic nu i se permite luxul de a se adresa unui străin mut și fermecat, care n-are încotro și trebuie să asculte. În lumea lui Jane Austen, aproape toate personajele au o replică obraznică, chiar și când e vorba de eroii sau eroinele cărților sale."[43] Alistair Duckworth atrage atenția asupra fenomenului de reconcretizare din romanele lui Austen; principala sa mișcare strategică, scrie el, este mutarea valorilor și emoțiilor în concretețea robustă a conacului și moșiei.[44] Caracterul extrem de schimbător al inovațiilor teatrale este la fel de detestat ca și „ascensiunea moșierilor fără titluri de noblețe, care aveau o motivație de ordin economic", deoarece ei amenințau omenia profundă existentă între valorile naturale și cele morale. În planurile de modernizare a moșiei Thornton Lacey (*Mansfield Park*, cap. 25) se aude vocea lui Adalbert Stifter: „curtea fermei trebuie complet curățată, iar după aceea trebuie sădite plante în așa fel încât fierăria să nu se mai vadă. Casa trebuie să fie cu fața spre est și nu înspre nord. Intrarea și camerele principale trebuie să fie pe partea aceea... În spatele casei trebuie

amenajată o nouă grădină. Vom transforma pajiștea din spate și actuala grădină într-o *adevărată* grădină, ce se va întinde de jur împrejur, de la poteca unde mă aflu, înspre nord-est, adică înspre drumul principal care traversează satul."[45] Este chiar vocea spiritului practic ca expresie a viziunii estetice.

În sfârșit, găsim îngropată și asimilată în text o ultimă reducere: tentativa de a îmblânzi noua ideologie (romantică și revoluționară) cu toate implicațiile sale istorice (social-politice) deschise și de a o transforma în obiecte și unități de măsură ușor de manevrat. Aceasta constituia o strategie diferită, o strategie care o alinia pe Jane Austen alături de Hazlitt sau Hunt, cu toate că aceștia credeau că eforturile reductive trebuiau să ducă în cele din urmă la liberalism, în timp ce autoarea *Emmei* pretindea că răspunsul adevărat era un sistem organic și tradițional stabil, în care ideile noi slujeau în primul rând de provocări efemere și de imbolduri, ce-i drept însuflețite, însă lipsite de importanță. Procesul de reducție ideologică și istorică poate fi observat în toate romanele sale, și mai cu seamă, extrem de bine structurat, în *Mansfield Park*.

În acest roman este foarte important de observat distincția dintre Sir Thomas și Lady Bertram pe de o parte, și Edward și Fanny pe de cealaltă parte. Este adevărat că aceștia din urmă se opun cu vehemență ideii unei reuniuni de familie căreia absența unui ingredient important, și anume a centrului familiei, i-ar da un aer de inconsistență (cap. 9). S-a comentat adesea opoziția lor față de exercițiile teatrale. Dar la fel de adevărat este și faptul că Fanny este pe deplin conștientă de mulțumirea de sine plină de demnitate a Lady-ei Bertram, întruchiparea „sănătății, belșugului, tihnei și seninătății" (cap. 13). Ea iubește Mansfield-ul pentru că acolo „niciodată n-au răzbătut zvonurile de ceartă, vocile stridente, izbucnirile necontrolate sau violența; totul se petrecea neabătut într-o ordine plină de veselie; fiecare își avea importanța pe care o

merita; sentimentele fiecăruia în parte erau tratate cu atenție" (cap. 39).

Totuși, deosebirile sunt destul de semnificative. Edmund și Fanny, spre deosebire de familia Bertram, care sunt ceva mai în vârstă, sunt romantici.[46] În plus, Fanny provine dintr-o familie modestă, care n-are nimic în comun cu tradițiile de la Mansfield Park; chiar și Edmund în calitatea sa de mezin, se află oarecum la periferia acestor tradiții. În discuțiile cu Miss Crawford, Fanny își expune cu multă convingere părerile. Implicațiile sociale și materiale ale domeniului Bertram nu o interesează câtuși de puțin; și într-adevăr, ele au niște conotații de răceală ostilă și de deșărtăciune: „Însă numele lui Edmund este un nume nobil. Este un nume faimos și eroic; nume de regi, de prinți și de cavaleri; el pare să emane spiritul cavalerismului și al sentimentelor fierbinți" (p. 190), Fanny „salvează" Mansfield-ul prin calmul ei încrezător, acel „lucru liniștit", formulă care ne aduce aminte de preocuparea lui „die Stillen im Lande" și „das sanfte Gasetz."* Tony Tanner spunea foarte bine că „tenacitatea încăpățânată a lui Fanny este cea care împiedică uzurparea și distrugerea totală a acelei lumi."[47] Dar este la fel de important de remarcat că Fanny și Edmund nu sunt moștenitorii acestei lumi și nici cei care intră în stăpânirea ei. Ceea ce ei încercaseră să facă la Thornton Lacey (și apoi la Mansfield) era *să pună în aplicare* valorile pe care le prețuiau. În *Mansfield Park* suntem martorii desprinderii valorilor conservatoare de pe suportul care se năruie, și în același timp ai altoirii acestora pe alte tulpini, mai potrivite și, în mod semnificativ, mult mai mici ca mărime. Pentru a supraviețui, armonia și aristocrația de la Mansfield Park trebuie transpuse într-o altă sferă. Excesele

* „liniștea pământului" și „legea blândă" (n.tr.).

romantice și umbrele iacobine din lumea exterioară sunt neutralizate în roman prin transformare, reducție și asimilare.

Știm acum că, prin familia și prietenii săi, Jane Austen era la curent, într-un mod foarte personal, cu Revoluția Franceză și cu ceea ce a urmat Revoluției: Domnia Terorii și războaiele napoleoniene, cu care, firesc, nu era de acord. Instinctual, se simțea incomodată de renașterea evanghelică.[48] Opoziția sa față de proza gotică este evidentă.Privea, de asemenea, cu suspiciune, mișcarea de emancipare feministă. Individualismul, subiectivismul și egolatria erau dușmanii săi de moarte.[49] N-am greși dacă am aduna toate aceste trăsături sub semnul metaforei ideologiei lui Burke, – întrucât, în caz că am uitat, aceasta nu este și nu poate fi decât o metaforă critică – însă ea nu poate cuprinde întreg tabloul. Jane Austin era dornică, ne demonstrează Irvin Ehrenpreis, în egală măsură să îmblânzească eroul creștin: „Atunci când Dl. Knightley în *Emma*, dansează cu Harriet Smith pentru a o scuti în acest fel de disprețul d-lui Elton, el dovedește exact curajul pe care Jane Austen dorea să-l proslăvească. Atunci când Tilney din *Northanger Abbey* îl înfruntă pe tatăl său și pleacă în căutarea Catherinei Morland, el dă glas poziției lui Jane Austen față de modelul de comportare al lui Giaour."[50] Banalizarea nu era ideologic deformată. Excluderea din romane a nivelelor sociale superioare avea propriul său mesaj, nu mai puțin clar decât mult-lăudata discreție în evitarea referirilor directe la evenimentele politice și militare ale zilei. Ca mulți scriitori Biedermeier, Jane Austen recurge la modelul idilic pe care îl suprapune peste aspirațiile romantice. Înfățișând „moșierii fără sânge albastru în opoziție cu nobilimea, clerul mărunt contra înaltului cler, negustorii din orașele de provincie contra marilor comercianți și bancheri londonezi", ea se apropie mult mai mult de Cobbet decât vor să admită criticii.[51] În orice caz, Austen își atinge scopurile:

absorbirea feminismului în familie, îndulcirea avântului imaginației, transformarea bogăției în bună-cuviință, neutralizarea revoltei politice, proporționarea societății și banalizarea H.R. într-un mod analog cu cel de tip Biedermeier.

SIR WALTER SCOTT reprezintă, poate mai mult decât Jane Austen, o figură centrală a Biedermeir-ului englez. Relativa semnificație estetică a operei sale de tinerețe ne-a ajutat să-l privim ca pe un scriitor care își face apariția în viața literară abia după 1815. Chiar și recurgerea la romanul istoric ca modalitate literară demonstrează că nu-i erau pe plac formele H.R. Pe tot parcursul secolului XIX, Scott a fost considerat un scriitor preocupat de investigarea opoziției trecut-prezent, și care s-a delectat cu conflictele violente și cu biruința culorii locale.[52] Această percepție deformată are un sens mai profund. Intuitiv, cititorii simțeau că Scott adaptează tiparele interzise ale romantismului, dându-le o folosință mai practică, mai domestică, și că, asemenea lui Jane Austen, traducea romantismul în termeni mai casnici, demonstrându-i compatibilitatea cu farmecul vieții burgheze și cu un comportament echilibrat.[53] Într-un alt capitol Scott va fi comentat mai pe larg, dar pentru moment aș vrea să menționez relația dintre Scott și paradigma romantismului esențial, precum și problema transferului valoric, care, așa cum spuneam mai înainte, oferă cheia armoniilor superioare socio-politice din *Mansfield Park*.

Importanța tradiției epice în cazul romanului istoric a fost adeseori punctată cu multă claritate. Totuși, poate că alte surse ar fi cântărit mai greu, din moment ce ele exprimau dinamica romantismului și rolul pe care-l juca Scott în această dinamică. Într-un anume sens romanul istoric era o replică a romanului gotic; romanul istoric a încetat să păstreze elementul de șoc și culorile puternice ale romanului gotic, folosind în același timp topoi și

personaje plauzibile, situându-se în acest fel la jumătatea distanței dintre supranatural și banal. Așadar, romanul istoric are o modalitate de înstrăinare moderată.

Poemele lungi filozofico-lirice, din prima fază a romantismului, cum ar fi cele ale lui Coleridge, Wordsworth sau chiar Blake, au fost o sursă complementară destul de importantă a romanului istoric. În cazul literaturii gotice, ca și în cazul vechilor epopei, nu putem vorbi despre o înrudire imediată, ci mai curând despre o serie de relații structurale (analogii, antiteze) cu astfel de intenții și atitudini ce par a fi fundamentale pentru sistemul romantismului esențial. Scott a folosit cu precădere, mai ales în romanele *Waverly*, un procedeu împrumutat de la scriitorii H.R. Acea „deep structure" (structură de profunzime) pe care o găsim în romanele sale, este identică cu aceea a H.R. Diferențele specifice indică cu precizie natura romanului istoric, ca și pe cea a perioadei în care s-a dezvoltat noul gen literar.

Cum a funcționat această adaptare? Mai mulți critici au observat, și aș putea spune cu multă finețe, că eroul din *Waverly* se aseamănă din mai multe puncte de vedere cu câteva prototipuri lirice romantice, cum ar fi „somniacii" lui Keats, sau „rătăcitorii" lui Wordsworth și cu visătoarele euri lirice din unele poezii ale lui Blake sau Novalis. Pasivitatea eroului tipic din ciclul *Waverly* și starea lui de transă se aseamănă cu extazul romantic; dar ele aveau în mod necesar un rol tradițional în evoluția către o stare superioară ameliorată. Departe de a fi înjositoare, pasivitatea era un semn al predestinării; ea îl pregătea pe erou și îl preschimba într-un om al soluțiilor. Dispunerea aventurilor în cadrul romanului și organizarea intrigii aveau forma story-ului paradigmatic H.R.

În mod normal, eroii lui Scott nu aveau un Eden de unde să plece dar visau la un asemenea loc. În aceeași situație se găseau și echivalenții lor H.R. Heirich von Ofterdingen nu pornea de la o

stare paradisiacă, el știa doar că trebuie să plece în căutarea ei. Pentru Prometeul lui Shelley, perfecțiunea nu era decât o amintire vagă (sau o speranță iluzorie), iar pentru Hegel, în *Fenomenologia spiritului*, ea nu putea fi decât o intuiție sau o reconstituire prin intermediul deducției documentare. În mod similar *Preludiul* lui Wordsworth era expresia dorinței de reintegrare, de a ajunge la acea armonie primordială a spiritului cu natura. S-a optat pentru perioada imediat următoare Copilăriei edenice, care prin natura sa nu acordă un spațiu logic și psihologic prea mare contemplării eului, introspecției, judecății critice și comparației.

În consecință, nu trebuie să ne surprindă faptul că, la începutul aventurilor lor, Edward Waverley, Frank Osbaldistone sau Darsie Latimer sunt niște personaje profund contradictorii. Pe de o parte, ei au o imaginație arzătoare, sunt profund sentimentali și manifestă slăbiciune pentru trecut; pe de cealaltă parte sunt structural legați de lumea modernă în care trăiesc. Edward Waverley e modelat (ni se spune în cap. 3 și 4) de aventurile sale fanteziste și deșănțate, de lectura, în „biblioteca de la Waverly-Honour, o mare încăpere în stil gotic, cu arcade duble și o galerie", unor autori ca Shakespeare și Milton, Spenser și Drayton, Pulci și Boccaccio, Froissart și Brantôme, *Aventurile lui Don Quijote* și scrierile viciosilor săi mentori.[54] Istoria familiei, legendele populare și propria-i imaginație îi desăvârșesc educația primită în copilărie, care reprezintă în primul rând o inițiere în lumea perfecțiunii paradisiace. Direcția vieții sale literare și atracția pentru pustiul social arhaic și sublimul naturii descătușate din nord-vestul Scoției trebuie înțelese ca încercări de a-și actualiza propria lume imaginară. Pe de altă parte, Waverley provine din părinți care au acceptat compromisul Casei de Hanovra, el se simte obligat să salveze viața colonelului Talbot, se simte mai bine în compania familiei Bradwardine decât în cea a familiei MacIvor, și rupe relațiile cu pretendentul la tron. În cazul

lui Frank Osbaldistone, scindarea este identică. El se îndreaptă spre o carieră de afaceri și contabilitate la firma tatălui său, dar nu ni se dă nici un indiciu cum că, obiectiv vorbind, el nu ar fi potrivit pentru așa ceva. Cu toate acestea, el preferă lumea domoală a poeziei sentimentale, călătoriile și toleranța față de sentimentele firești. Aceste înclinații sunt satisfăcute de decizia tatălui său de a-l trimite în nordul țării: „ca să-l vizitezi pe unchiul tău și să vezi cum o duce familia lui".[55] Nu este clar în ce măsură aceasta constituia o pedeapsă răzbunătoare sau se baza pe rațiuni educaționale ulterioare. Însemna, de fapt, că Frank, ca și Edward, va avea șansa de a confrunta realitățile sistemului romantic de valori cu care să se identifice și să-l cunoască îndeaproape. Acest procedeu se verifică mai târziu și în cazul lui Darsie Latimer care pornește la drum în căutarea a ceea ce el consideră a fi starea de perfecțiune absolută. Este evident că fusese influențat de familia Fairford și acoliții săi, de clasicismul rigid și raționalismul lor pragmatic. El se considera însă a fi sclavul rațiunii analitice, și de aceea căuta desăvârșirea fanteziei, a sentimentului și a dorinței. Foarte curând va fi confruntat cu erupția geologică a acestor straturi originare pe care le căuta, în persoana formidabilului său unchi, Herries of Birrenswork.

Acești tineri și alții din ciclul *Waverley* se evidențiază ca indivizi regenerați din punct de vedere spiritual. O parte din transformarea lor aparține evoluției normale și maturizării. (În opera lui Scott există o trăsătură puternică de „Bildungsroman" pe care majoritatea dintre noi o trecem cu vederea.) Această transformare mai anunță și nașterea unei „noi rase", inteligentă și practică pe de o parte, și cu o sensibilitate interiorizată pe de cealaltă parte. Astfel, expresia bine aleasă a lui Bloom, „interiorizarea căutării", poate fi aplicată în întregime și lui Scott. Edmund Waverley o preferă pe Rose Bradwardine Florei MacIvor. Moșia Tully Veolan,

al cărei stăpân devine, este ea însăși un tărâm al unificării, ea sintetizând modernitatea Angliei și sălbăticia sublimă a Nordului îndepărtat. Edward este, în mod simbolic, bineînțeles, fiul oportunistului și flexibilului Richard, și în același timp al irascibilului și recalcitrantului Sir Everard; iar în loialul, onestul, progresistul colonel Talbot găsește un al doilea tată, care-i este de mare ajutor, și în final, pentru a păstra justa măsură, îl include și pe Cosmo Bradwardine în această zestre spirituală, el însuși simbolul anilor de reverie romantică și al lunilor de experiență pe care Edward le petrecuse în nordul Scoției. Prin căsătoria lor, Edward și Rose unifică și întruchipează trecutul, și schițează conturul viitorului. Într-un fel, paradisul e recâștigat, sau cel puțin așa ni se dă de înțeles. Unirea lui Osbaldistone cu Di Vernon se face de asemenea într-o zonă geografică situată departe de anarhia marțială a familiilor Campbell și Osbaldistone, precum și de arida mentalitate mercantilă a neamurilor din sud. Frank îl acceptă ca ghid și model politic pe maleabilul Bailie Jarvie.

O altă serie de importante schimbări în ciclul „Waverley" sugerează refacerea integrității și recâștigarea unei ultime, îndepărtate imagini a perfecțiunii. Când Edward Waverley se reîntoarce la Tully Veolan în căutarea celor dragi, după prăpădul rebeliunii și campaniei din 1745, el găsește totul devastat: „Crenelurile de deasupra porții erau sfărâmate și zăceau într-un morman. Aleea care ducea spre casă fusese distrusă cu cruzime. Câțiva pomi uriași căzuseră și zăceau de-a curmezișul potecii; iar vitele satului și copitele grosolane ale cailor transformaseră în noroi negru gazonul verde pe care Waverley îl admira atât de mult" (p.392). Pe măsură ce înainteză, semnele se înmulțesc. Doar structura casei („grosimea zidurilor") supraviețuise intențiilor criminale de incendiere. Toate avuseseră mult de suferit: „Turnul și foișoarele clădirii principale arseseră și acum erau negre; pavajul

curții era scos și împrăștiat; ușile smulse cu totul din țâțâni, sau se mai țineau într-o singură balama, ferestrele erau făcute țăndări și scoase din canat, iar întreaga curte era înțesată de diverse piese de moblier făcute bucățele... Balustrada era distrusă, pereții dărâmați, pe borduri crescuseră lacom buruienile, iar pomii fructiferi fuseseră doborâți sau smulși din rădăcini" (p. 392).

Scena este înspăimântoare și respingătoare prin ea însăși, dar și datorită faptului că cel care o vede o cunoscuse bine înainte și, în consecință, face tot timpul comparație. Din acest punct de vedere el se aseamănă cu personajul liric din *Satul părăsit*, care știa să juxtapună cu multă măiestrie violența exercitată de timp și de om asupra armoniilor complicate și instabile ale naturii și civilizației. Pe tot parcursul acestui episod descriptiv din capitolul 63, există sugestia unei opoziții simetrice care reamintește de Goldsmith, sau de furiosul Matthew Bramble din scrisoarea datată 8 iunie, în care enumeră modalitățile în care aerul, hrana și sunetele Londrei erau inferioare celor din ținutul său de baștină, Țara Galilor. Dar, bineînțeles, locul pe care Waverley îl cercetează cu atâta atenție e un loc mai deosebit. E un"spațiu mare și magnific", reședința unui baron, un castel cu un parc, o reședință pentru multe generații, întruchiparea istoriei. Ceea ce el analizează este un obiect în care istoria a stat ca într-un cuib, și care dintr-un punct de vedere empiric, *este* istorie, sau ceea ce știm noi că este istorie. Așa cum Volney se desfăta observând moartea înceată a imperiilor din estul Mediteranei, la fel Waverley este conștient că sub ochii lui se desfășoară istoria și că el veghează la mersul timpului. El este foarte sensibil la faptul că acele vieți concentrate, purtătoare ale unei semnificații axiologice (ursii lui Bradwardine, tablourile de familie, argintăria, castanii sălbatici) au fost cele alese pentru mutilare sau uitare, înaintea altora. Ca și Werther, care, înainte de a se sinucide, privește cu atenție, însă cu alți ochi, binecunoscutele

locuri ale speranțelor sale idilice atât de încrezătoare cândva, Waverley cugetă la locurile de care îl legaseră amintiri dragi: balconașul lui Rose de la al cincilea etaj, fântâna și bazinul de piatră. Lacrimile nevăzute care-i inundă sufletul sunt vizibile în curtea inundată, în același fel în care plânsul interior, disperat, al lui Werther invadase peisajul minții sale când șuvoaiele de apă înecă Wahlheim-ul (12 decembrie), și toate văile pe unde Werther colindase cu un an în urmă. Iar așa cum Renzo din *I Promessi Sposi* al lui Manzoni (cap. 33) se întoarce și își contemplă cu tristețe via definitiv sălbăticită – și care evoca parcă începutul de secol XVII în Italia precum și propria viață complicată și disperată a eroului – la fel Waverley vede în ruina castelului Bradwardine dezmembrarea unui sistem social și moartea propriilor sale speranțe de a se integra într-un tot romantic. Waverley este un erou care, precum Bătrânul Marinar, își datorează salvarea, fizică și probabil și morală, unui act spontan de bunătate și generozitate (el se deschide total și este complet lipsit de apărare în fața universului prin cruțarea și salvarea Colonelului Talbot). Și totuși, el nu este un erou de tip Coleridge atunci când îl vedem pășind ușor, cu inima zdrobită printre amintiri spulberate; el este întocmai eului liric din poezia lui Wordsworth, „cu sentimente și trăiri – cât de diferite de cele pe care le resimțise la prima sa apariție! Pe atunci, viața i se părea atât de nouă... Iar acum... era atât de schimbat! atât de trist!..." (p. 392). Waverley știe, la fel de bine ca Goldsmith și Volney, că e supus schimbării și că palatele ajung ruine, însă el mai știe, ca și Wordsworth în apropierea Mănăstirii Tintern, că și conștiința analitică se transformă.

Prima trăsătură semnificativă a acestei scene din cap. 63 al romanului *Waverley* o reprezintă coincidența celor două tipuri de schimbare (cea a analistului și a celui analizat, a subiectului și a obiectului, ca să zicem așa). Cea de a doua trăsătură, la fel de

explicit menționată, este repeziciunea schimbării. Lui Volney i-au trebuit secole, lui Goldsmith o generație, lui Wordsworth cinci ani (sau, altfel spus, trecerea de la copilărie la maturitate), iar lui Waverley i-a fost de ajuns mai puțin de un an. Pasajul citat mai sus continuă astfel: „și totuși, cât de mult evoluase doar în câteva luni. Pericolul și ghinionul sunt profesori iuți, dar nemiloși. Se simțea «un om mai trist, dar mai înțelept» în încrederea în sine și în demnitatea sa, o compensație pentru visurile dulci pe care, în cazul său, experiența le spulberase atât de repede" (p. 392). (Prezentul citat dintr-o operă lirică trebuie privit ca fiind foarte semnificativ.) Cititorul nu se poate abține să nu suspecteze ceva ciudat aici, ca un soi de manipulare, o nerăbdare sau o tendință demonstrativă cu care reprezentanții H.R.-ului nu-l obișnuiseră cu adevărat pe Scott.

Aceste suspiciuni sunt și confirmate, dar și risipite de cea de a treia trăsătură importantă. Romanul are, așa cum, bineînțeles, *n-ar trebui* să aibă – o soluție, un final fericit. Câteva luni mai târziu, pe când Baronul Bradwardine călătorea în Scoția cu fiica și ginerele său, el descoperă că totul i-a fost înapoiat în bună stare și deci, ca și doctorul Primrose, el își recapătă și fericirea. Urmează împrejurările care conduseseră la aceasta: țăranii îl detestaseră pe noul proprietar, o rudă pe linie colaterală. Ruda se hotărâse să vândă. Cumpărătorul nu era colonelul Talbot, așa cum s-ar crede – și cum ar fi putut dicta justiția poetică – ci însuși Edward Waverley, bogat acum, care s-a decis să ofere domeniul (ca o zestre indirectă, am putea spune), socrului său, după ce în prealabil restaurase cu dragoste totul, inclusiv, în mod miraculos, „faimosul potir al sfântului Duthac, Binecuvântatul Urs al lui Bradwardine"! În mod miraculos? Poate că nu: Colonelul Talbot s-a grăbit să explice cum i s-a dat de urmă grație d-nei Nosebag și a corectului ei Spontoon, „inițial ajutor de cămătar", dar și datorită interesului deosebit al lui Frank Stanley pentru antichitățile și obiceiurile

scoțiene. În mod miraculos? poate că da: la urma urmelor potirul are aceeași funcție cu Sfântul Graal din împărăția lui Arthur, de care Bradwardine era atât de legat. (Să ne amintim că în *The Bridal of Triermain*, Scott a fost primul, între numeroșii scriitori ai secolului lal XIX-lea care a adaptat o temă arthuriană.) Textul conține o aluzie mistică. Iar totul își reia cursul normal.

Oare chiar așa să fie? În capitolul 71 apar câteva mici indicii ale unei schimbări de situație. Cosmo Comyne fusese total îngenuncheat de înfrângerea și prăbușirea sa (asemănătoare cu a regelui Lear) în adâncurile mizeriei umane și ale suferinței morale. El își acceptă restabilirea cu un soi de fericire resemnată. Libertatea sa va fi pe viitor condiționată de povara financiară a unei ipoteci (chiar dacă e onorabilă și în cadrul familiei). El cedează locul din capul mesei lui Lady Emily și acordă dreptul de a binecuvânta reverendului Morton, un oaspete care nu aparține cercului familiei. Mai important decât acestea sunt cuvintele din finalul capitolului care exprimă încrederea autorului în fuziunea fericită a caselor Bradwardine și Waverley. În această relație simbolică, esența, precum și aparența sunt alimentate de familia Bradwardine, însă inițiativa și conducerea (pe linie masculină) aparțin lui Edward. Cu toate acestea, el este moștenitorul absolut.

Situația, precum și cel care o observă, suferă două transformări. Ele se schimbă într-atât de repede, încât suntem îndreptățiți să vedem în schimbare un semnal de avertizare. Putem presupune că restabilirea scenei se datorează faptului că acea conștiință critică s-a transformat și ea și că este pregătită acum să-și însușească moștenirea. Presupunerea aceasta e confirmată de multe exemple. *Rob Roy* este în mare parte istoria unei moșteniri. Rasleigh încearcă să se preschimbe în moștenitorul și sintetizatorul ramurilor de comercianți și respectiv de latifundiari ale familiei; el încearcă să utilizeze dinamica progresului în scopul continuării

țelurilor sale reacționare. Frank Osbaldistone crește ca orice alt tânăr dintr-un „Bildungsroman". Problema esențială a romanului constă în a dovedi că Frank este capabil să aleagă forma corectă de schimbare, sinteză și compromis. El trebuie să fie capabil să demonstreze că merită să fie restauratorul. *Redgauntlet* gravitează tot în jurul conceptului de moștenire. Subiectul este, cel puțin în parte același pe care îl întâlnim și în Waverley: problema legitimității dinastiei – Anglia și respectiv Scoția ca moșteniri disputate. (Intriga din *The Atiquary, Old Mortality* și *Ivanhoe* au o structură similară.)

Cum se potrivește acest tip de problematică cu noile specii literare și care este locul concepțiilor moșierului de la Abbotsford în dinamica generală a acestei perioade a romantismului? Există vreo relație tipologică între apariția romanului istoric și *The Prelude*, chiar dacă nu luăm în considerație o legătură istorică directă? *The Prelude* a întruchipat câteva din marile ambiții romantice într-o formă pură. A încercat să surprindă structura spiritului în toată complexitatea sa, și totodată, a încercat să demonstreze configurația unui spirit al cărui scop inevitabil era redobândirea purității și integrității primordiale. Eul liric care atinge vârful Muntelui Snowdon, sau a cărui chemare profetică se dezvăluie dintr-o dată, este chiar conștiința umană împinsă către niște limite periferice și, prin urmare, transformată. El a fost pe bună dreptate asemănat cu spiritul universal al lui Hegel.[56] Această voce lirică a depășit, cel puțin pentru o vreme, opoziția dintre individ și societate, dintre rațiune și sentiment, dintre intelect și natură. Este însă reală o astfel de transformare? Există ea cu adevărat, sau e doar o închipuire? Poate avea loc acum sau poate într-un viitor nedefinit și îndepărtat? Este o schimbare care durează o perioadă scurtă de timp, ca o sclipire de intuiție, sau una durabilă? Vor suferi toți această transformare, sau ea se limitează

la câțiva aleși – la vizionari, poeți, la răzvrătiți? Iată întrebările de care s-a lovit romantismul; ele explică de ce a avut o viață atât de scurtă și de ce a fost primit cu o ostilitate și un dispreț generale atunci când nu a fost ignorat.

Dialectica restabilirii în *Waverley* avea scopul de a indica o soluție pentru sciziunile prezentului puse față în față cu integritatea lirică a unui pretins trecut sau cu vreun moment de transfigurare privilegiat. Cei care reprezentau speranța au reușit pe propriile lor căi integrarea zestrei lăsate de trecut (personal sau socio-cultural). Ei reprezentau o rasă degenerată; într-un fel ei au fost cei care au refăcut unitatea paradisiacă.

Comparând romanele *Waverley* cu *Preludiul*, observăm două mari deosebiri. Prima consistă cu siguranță în însuși caracterul acestei de-a treia faze – faza „sintetică". În episodul cu Muntele Snowdon această etapă fusese o experiență cvasi-mistică, cu adevărat unică, o supremă și intensă identificare cu universul – dar, dacă am putea să o cronometrăm – de scurtă durată. Alan Fairford și Greenmantle, sau Waverley și Rose își aleg un alt drum în viață. Mult mai puțin ambițioasă este propria lor integrare a valorilor; ea nu pretinde o dimensiune mistică ori comică – de fapt ei probabil că sunt în continuare copleșiți de imperfecțiuni și întrebări. Și totuși, soluția lor este una durabilă, și mai ales *practică*. Există o oarecare asemănare între structura modului de viață zugrăvit în aceste romane istorice și o posibilă și reală situație socială. Integrarea este imperfectă, însă eficientă.

Cea de-a doua deosebire o constituie atitudinea implicită din toate romanele *Waverley* față de starea „primordială" a spiritului sau a umanității, iar această atitudine nu era una de încredere necontaminată. Spre deosebire de Wordsworth, Scott învățase să se îndoiască de starea primordială. El tindea să identifice o revoluție agresivă, orientată spre viitor, cu un trecut care nu fusese tocmai

unul paradisiac. Păcatul originar – etapă a dezvoltării modificate, a separării și secularizării – nu a fost în mod necesar malefic sau detetestabil. Sau, cu alte cuvinte, separația morală, precum și separația istorică nu mai păreau să coincidă. Deși trecutul scoțian al familiei MacIvor, în *Waverley*, sau al familiei MacGregor, în *Rob Roy* , trebuie să fi fost impresionant și sublim, el era însă și periculos, distrugător și anarhic (lucru pe care eroii pasivi nu l-au admis de la bun început). Era în multe privințe asemănător cu revoluțiile din epoca lui Scott. (Se pare că, de fapt, comparând trecutul scoțian cu prezentul englezesc, Scott a folosit pe cel dintâi ca metaforă a unui viitor amenințător, revoluționar). În consecință ciclul *Waverley* poate fi citit ca o încercare deliberată de temperare a paradigmei romantice moștenite, de îndulcire a rigidității sale. Mai presus de orice, viitorul trebuie să fie un compromis, și nu o revenire – mai degrabă o sinteză originală a elementelor deja cunoscute, decât un salt într-o generație necunoscută.

FIGURILE SEMEȚE ale lui Scott și Austen, direcția consecventă a transformărilor în cazul majorității scriitorilor romantici (Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats), mișcarea coerentă a eseisticii conversaționale (Lamb, De Quincey, Hazlitt), nu au fost evenimente care s-au petrecut într-un spațiu vid. Ele au fost sprijinite de o mulțime de fenomene din sfera socială, precum și de evenimente de ordin intelectual, iar pe de altă parte, sunt omologe cu marile modele ale societății acelor vremuri. Modelul Biedermeier ne poate ajuta la clasificarea și explicarea multor evenimente socio-intelectuale ale anilor 1820-30, care par oarecum curioase în izolarea lor. Aceste evenimente s-au integrat în mod logic în romantismul mai destins al perioadei post-napoleoniene, și în același timp au descărnat paradigma modificată a anilor 1820. Am cules câteva exemple pentru a ilustra afirmațiile de mai sus.

Politica editorială – oarecum incoerentă – a revistelor, cu contradicțiile lor în materie de ideologie, gusturi și principii critice, e mai logică dacă o privim ca pe o căutare deliberată a formulei optime pentru un Biedermeier național: „Edinburgh Rewiew" era conservatoare și antiromantică; „London Magazine" liberală și proromantică; „Quarterly Rewiev" și „Blackwood's" de orientare Tory și proromantice, dar într-o manieră mai rezervată. Dacă trecem dincolo de conflictele personale și analizăm orientările serioase și viziunile intelectuale care alimentau politica lor culturală, vom descoperi că împărtășeau convingerea că transformarea totală de care se bucura H. R. era irealizabilă și că trebuia să rezulte ceva. Deosebirile se năsteau pur și simplu din modul și locul în care trebuiau să fie făcute adaptările, însă cu toții aveau în comun un anume spirit al compromisului. De exemplu, Francis Jeffrey credea că membrii partidului Whig se găseau pe un drum aflat la jumătatea celui dintre Tory și democrați. Intelectualii de acest calibru erau în legătură directă cu marile centre ale puterii de partid, cum ar fi Hollland House, și cu liberalii academici ai „Speculative Society". Tory considerau că *ei* sunt cei care reprezintă vocea moderației și a colaborării organice între compartimentele societății. Însă până și un socialist ca Hodgskin ajunge la următoarea concluzie: „calificarea în muncă și capitalul productiv sunt... una."[57] Cred că William Cobbet poate fi considerat un ideolog social reprezentativ pentru curentul populist Biedermeier în Anglia, el opunându-se în egală măsură dezvoltării rapide a capitalismului și tendințelor mesianice ale radicalismului. *Rural Rides* apare între 1821-1834, iar *Advice to Young Met* în 1829 – ambele operau în contextul modelului idilic al societății, ambele opuneau empirismul raționalismului, bunul simț teoriei, munca autentică alienării și exploatării. Ca și Paul-Louis Courier în Franța, Cobbett a știut cum să înlăture obișnuita monotonie a

sintezei prin înstrăinarea tuturor aspectelor în același timp. Caracteristica comună a acestor trasee ideologice, care diferă între ele, este căutarea compromisului: reflectarea modului în care epoca îmbină unitatea ideală și realitățile practice.

Compromisul în domeniile social și respectiv ideologic a fost întărit de conținutul utilitarist al epocii. Totul se raporta la sistemul lui Bentham – pentru cei care aderau la el, ca și pentru cei care nu o făceau. Aproape toți oamenii politici și intelectuali considerau că fericirea și pragmatismul trebuie să meargă mână în mână. În mod semnificativ, sistemul școlilor de duminică și sistemul mentorial lancasterian s-au răspândit cam în același timp, ca încercări ale educatorilor clerici și mireni de a „lumina" copiii într-un mod practic.[58] De fapt, ceea ce protestanții făceau în religie era similar cu ceea ce utilitariștii făptuiau în politica socială, și anume, căutarea fericirii practice. Începând cu 1820-1830, ascensiunea „romanelor de senzație de numai un șiling" (prescurtări ale romanelor gotice), reeditările ieftine și serializările au servit și alte scopuri decât cele pur comerciale, prin aceea că au început să formeze un public nou și foarte numeros. Era un iluminism care se adresa tuturor categoriilor, o răspândire utilitaristă a deprinderii cititului și a modelelor literare.[59]

Alte caracteristici reductive (Biedermeier), în afară de compromis și utilitarism, pot fi recunoscute în atitudinea față de călătorii în Anglia post-napoleoniană. Era, bineînțeles, epoca în care linia ferată și vaporul cu aburi deveneau parte integrantă a structurii sociale; era în egală măsură epoca diligențelor poștale rapide, epoca noilor sisteme de construcții de drumuri ale lui Thomas Telford și John McAdam. Era, de asemenea, epoca voiajurilor din fotoliu. Marea modă a cărților de călătorie și descrierile geografice demonstrează că dorința de expansiune își poate găsi propriile substitute și reduceri.[60] În mod similar „epoca

de aur a pugilismului" reprezintă un fel de surogat al războiului, la care au luat parte toate compartimentele societății și care a dat naștere propriilor săi cronicari importanți cum ar fi Pierce Egan.[61] Acest soi de ajustare reductivă a marilor țeluri la nevoile și posibilitățile societății seamănă cu ceea ce Jane Austen însăși făcea în romanele ei. În mod analog, ceea ce făureau arhitecții și creatorii de mobilier ai zilei poate fi comparat cu istorismul lui Walter Scott, dacă ne gândim la aluziile și trimiterile lor la stilul egiptean, neoclasic, gotic sau la cel al Extremului Orient. Marii caricaturiști ai epocii, Rowlandson, Cruikshank și mulți alții combinau tradițiile satirice ale secolului al XVIII-lea cu o nou descoperită deși, precară, tihnă, într-o combinație de tip Biedermeier, care avea să dea în curând roade în opera lui Surtees, Dickens și a ilustratorilor cărților acestora, și care avea multe corespondente germane.

Poate că fenomenul socio-cultural cel mai izbitor este dandysmul. Dandy și excentricii zilei făceau parte din cercuri respectabile și din cercuri literare, cum ar fi prietenul lui Byron, Scrope Davies, până la Jack Mytton (1796-1834), un fel de Evel Knievel al epocii, despre care se spunea că poseda șapte sute de perechi de cizme și papuci, trei mii de cămăși, o mie de pălării, că ar fi cheltuit o jumătate de milion de lire pe băutură și că s-ar fi aruncat o dată în foc pentru a scăpa de sughiț.[62] Beau Brummell rămâne exemplul tipic al unui dandy. Se poate spune că el, împreună cu imitatorii săi, au transformat impulsul revoluționar în bună dispoziție și provocare gratuită. (Cu doar douăzeci de ani înainte de epoca de glorie a lui Brummell, filfizonii Directori de la Paris, acei *incroyables*, foloseau o strategie similară în maniera de a se îmbrăca și de a se comporta.) Rafinamentul și umorul minore ale lui Brummell pot fi caracterizate ca un romantism realizat cu mijloacele vechiului regim; nu o demolare a formelor, nu o distrugere, ci o rearanjare. Fugind din calea cămătarilor cărora le

datora bani și odată ajuns la Calais, locuința și modul său de viață sunt stifteriene și „altwienerisch"*. Chiar și în perioada lui de glorie, accentul pe care Brummell îl punea pe detaliu, care dădea nota elegantă, după părerea lui, precum și principiul său fundamental, cum că suprema eleganță constă în lipsa totală a elementelor stridente, scoteau în evidență sufletul temperat al burghezului Biedermeier.[63] Acesta nu constituie un exemplu izolat. Ajunge să ne amintim doar de Leigh Hunt, care și-a transformat celula din închisoare într-un cuibuleț elegant și confortabil, cu un piano-forte, tapet cu buchețele de trandafiri, cu tavanul îmbrăcat în atlas florentin, cu o lăută și busturile marilor poeți răsfirate printre rafturile cu cărți.[64]

Structurile unificatoare își fac apariția și în poezie și înclină să explice dezordinea și tulburarea vădite din viața literară. Discrepanța dintre o elită romantică a vremii și o vastă mișcare anticlasică, a poeziei populare, e într-o oarecare măsură înșelătoare, cu toate că o parte a acestei mișcări anticlasice funcționează ca un contrapunct față de revoluția romantică. Urme ale unor astfel de combinații hibride ale romantismului îmblânzit pe care le-am găsit în principalele publicații trimestriale le vom găsi și în scrieri marginale precum cele ale lui George Darley, sau cele masiv reprezentate în *Anuare*. (*Forget*-me *-Not, The Literary Souvenir, Friendship's Offering, The Anniversary* și multe altele, apărute între 1820-1830, se pare sub influența modelelor nemțești, reprezintă un exemplu tipic pentru răspândirea lirismului în rândul maselor, în perioada Biedermeier).[65] Mai exact W.M.Praed propune un Byron domolit, Thomas Beddoes temperează avântul gotic, W.S. Landor clădește versiunea romantică a clasicismului. (Alături de Platen în Germania, și Nodier în Franța, Landor aparține acelor creatori ai melanjului tipic al neoclasicismului secolului al XIX-lea

* Din Viena de altădat (n. tr.).

– un complex sofisticat, complicat și în ultimă instanță decadent, cuprinzând toate vechile forme de neoclasicism, adică toate asimilările și revigorările succesive ale tradiției clasice.)[66] Thomas Moore, Samuel Rogers și Thomas Campbell exemplifică în continuare încercarea hotărâtă de a struni sublimul și vizionarismul romantismului. O privire mai atentă asupra acestei multitudini de opere minore poate să limiteze generalitățile cu privire la sublimul literaturii engleze, în comparație cu vorbăria molcomă a lui Victor Hugo.[67] Hugo era, evident, un scriitor mult mai valoros, însă elanul său temperat l-a condus pe aceleași căi ca și pe confrații săi englezi ai anilor 1820–1830. Explicațiile cu privire la „tradiția epică" în poezia romantică, oricât de folositoare ar putea fi ele, traduc în mod similar, în categorii generice (liric-epic), realitățile istorice ale dinamicii interne a romantismului.

Dar dintre cei mai interesanți poeți (cu excepția lui Landor) au fost Crabbe și John Clare. Crabbe a fost cel care a prefigurat ultimile reacții antiromantice. El nu a *continuat* tradiția secolului XVIII, ci a *reluat-o*. Un critic[68] scria cândva: „De la moartea lui Pope și până la apariția lui Churchill la începutul lui 1760, în Anglia nu a mai existat nici un autor satiric important, cu excepția lui Johnson, cu ale sale imitații după Juvenal; de la moartea lui Churchill, în 1764, până la apariție *Satului (The Village)*, în 1783, în Anglia nu s-a mai publicat literatură satirică de calitate." Astfel, în felul său deosebit, Crabbe venea ca o reacție la poezia secolului XVIII, însă mult prea devreme, înainte ca literatura engleză să fi suferit o transformare totală. Reprezentanții de seamă ai Biedermeier-ului englez l-au recunoscut ca pe unul de-ai lor, și l-au prețuit, mai întâi pentru meșteșugul său în realizarea detaliilor (Crabbe, care „germaniza" mai mult ca oricine), dar, mai ales, pentru ingenioasa lui combinație de clasic și romantic. Lamb a dramatizat *The Confident*. Byron îl considera unul din puținii poeți

contemporari „care apucase pe un drum greșit" (într-o scrisoare adresată lui Thomas Moore, din 2 februarie, 1818). Campbell încerca sentimente „filiale" pentru dânsul, Ebenezer Elliott se considera un discipol al său, iar Tennyson, în tinerețe, ca și Browning, a suferit influența sa. Era, de asemenea, unul din intimii lui Samuel Rogers. Se număra printre preferații lui Scott și se pare că i-ar fi servit chiar de exemplu pentru câteva din romanele sale de tinerețe. Reputația lui Crabbe, foarte la modă, l-a integrat efectiv în viața literară a Biedermeier-ului englez.

John Clare era încă și mai puternic angrenat în evenimentele poetice ale romantismului târziu. Volumele publicate în timpul vieții (între 1820–1830) au fost imediat recunoscute de către Lamb, De Quincey și alții ca fiind strâns legate de propriile lor preocupări. Aș îndrăzni să afirm că ceea ce apreciau la Clare era un fel de relocalizare, o delimitare precisă în timp și în realitatea fizică, a unor atitudini afective și naturaliste exprimate pentru prima dată în poezie de James Thomson și Cowper.[69] Consider că este mult mai interesant să observăm cum folosea Clare modalitatea stilistică și conotațiile sentimentale din *Deserted Village* al lui Goldsmith, în scopul simplificării anamnezei dialectice a lui Wordsworth și pentru a o încadra într-un context concret. În *Helpstone Green*, o strofă care reunește atitudini wordsworthiene, cum ar fi: „Peste dealurile verzi ades mă preumblam/În fericele ore a copilăriei... Dar anii ce s-au adunat/Pe băieșandrii de atunci în bărbați i-a preschimbat" (versurile 26–27, 31–32), este precedată de versuri mai descriptive despre „Pârâul atât de cunoscut nouă, copacul preferat" (I, 21) sau „tufișurile de păducel" și „Lungile șiruri de sălcii plângătoare". Mai mult, acelei „pierderi a viziunii" de care vorbea Wordsworth i se găsește o explicație exactă, socială și istorică (procesul îngrădirii agriculturii). Vastul model filozofic al H.R. capătă astfel un punct focal și, prin urmare, se aplică doar

unor situații particulare și restrânse. În același timp, marea realizare a lui Wordsworth, sinteza între simplitate și transfigurare, este descompusă acum în părțile sale componente.

În Anglia, proza minoră a decadelor '20–'30 ale secolului XIX preia forme de expresie și urmează căile deja cunoscute pe continent, și mai cu seamă în Germania epocii Biedermeier. Tihna plăcută și sentimentală a căminului, umorul temperat, atmosfera sentimental-poetică a casei părintești sunt zugrăvite de Mary Russell Mitford, iar ceva mai târziu în romanul *Cranford* de către Elisabeth Gaskell. În *Ingoldsby Legends*, R.H. Barham păstrează cu șiretenie un alai de elemente romantice fantastice, învăluindu-le într-un umor blând. Robert Smith Surtees este un exemplu tipic[70] pentru scriitorii minori ai vremii, prin accentul pus pe farsa nevinovată și pe veselia plină de bonomie. John Galt reprezintă, prin literatura sa de o factură mai gravă, renașterea tradiției Goldsmith în proză. La capătul opus acestui spectru literar, exotismul pur al lui J.J. Morier și senzaționalismul lui C.R. Maturin pot fi comparate cu scrierile bogate în simboluri ale romanticului William Beckford. Barry Cornwall și mai ales Landor sunt marii adepți ai tehnicii *tableau vivant* – un gen Biedermeier care tinde spre depășirea limitelor discursului istoriografic și ale literaturii. „Conversația imaginară" își propunea să reînvie trecutul și în același timp să-l inventeze, prin aplicarea tehnicii lui Wordsworth – aducerea aminte în afara poeziei. Pelerinajul circular este exprimat printr-o întâmplare modificată într-un mod specific: nu se recâștigă unitatea paradisiacă originară, ci doar un moment istoric anume, bine-determinat. Inevitabil, imaginația devine în cadrul acestui proiect doar un instrument: într-un fel, ea are un sens utilitar. Tibullus și Messala, Cromwell și Walter Nobel, adolescentul Shakeaspeare și Sir Thomas Lucy, Petrarca și Boccaccio, Louis XIV și Père La Chaise se numără printre

personajele evocate, cu mai mult sau mai puțin succes, însă cu multă eleganță, de către Landor. (Nu trebuie trecute cu vederea asemănările dintre Landor și Scott, întrucât scopurile lor sunt aceleași, nu însă și procedeele. Ca și piesele care se citeau confortabil „în fotoliu" și ilustrările proverbelor, scrierile lui Barry Cornwall (Bryan Walter Procter) ilustrează modele deja cunoscute: *Violul Proserpinei, Iulian Apostatul, Întoarcerea lui Marc Antoniu, Mirandola* etc.

Proza timpului era pradă marilor neliniști și crize de identitate. Istoria și sociologia reprezintă tentația cea mai mare și sunt folosite pentru a justifica imaginarul. Bineînțeles, eseul este, totuși, nelipsit ca exercițiu de combinare: Leigh Hunt și Charles Lamb se numără printre primii[71]. Un critic scria că până și inovațiile aduse de Dickens, Eliot și surorile Brontë – dacă i-am compara cu romancierii secolului XVIII – se datorează absorbției de către aceștia a substanței poetice a romantismului, adică unui impuls hibrid, de compromis.[72] Perioada 1820–1830 a fost una de tranziție, indispensabilă, perioadă în care viziunea romantică a fost supusă unui proces special, a fost asimilată sau îndoită și topită în câteva zeci de piese neînsemnate din metal, dar și câteva mari, adevărate capodopere.

PRIN URMARE, putem susține cu tărie că există un Biedermeier englez? Să fim totuși prudenți și să spunem că este dificil să scrii despre literatura engleză din prima jumătate a secolului al XIX-lea fără să postulezi acest Biedermeier englez, pentru că, altfel, mulți sciitori n-ar fi justificați. Pe lângă acestea, o înțelegere dinamică a perioadei poate explica mai bine relațiile complexe dintre generațiile succesive și interacțiunea literaturii cu realitatea istorică în general. Corespondențele și evoluția romantismului german sunt foarte evidente dacă le privim din punctul de

vedere prezentat anterior. Generația lui Novalis, Hölderlin, Tieck și Schlegel corespunde celei a lui Blake, Wordsworth, Coleridge, atât din punct de vedere temporal, cât și ideatic și stilistic. Tieck și Friedrich Schlegel au suferit o schimbare după 1815, întocmai ca Wordsworth și Coleridge. (Schimbarea s-a produs și în cazul lui Schelling, dar pe un alt plan). Există câteva figuri de tranziție cum ar fi Eichendorff și E.T.A. Hoffmann, a căror poziție literară corespunde celei a lui Keats. Se pot observa articulațiile tipice ale Biedermeierzeit (epocii Biedermeier). *The Examiner, The Liberal*, Leigh Hunt și prietenii se aseamănă în multe privințe cu „Jung Deutschland", chiar dacă se confruntă cu forțe mai puțin formidabile. O analiză a poziției lor în ceea ce privește afacerile externe (Italia, Polonia, problema sclaviei, a coloniilor spaniole), scoate la iveală analogii apropiate de concepția lor despre lume în general. Heine a fost adeseori comparat cu Byron, lucru asupra căruia nu voi mai insista. Baladele lui Southey, de o bunătate care încălzește inimile, eroism și umor înțepător (cum găsim ocazional și la Moore și Hood) sunt echivalentul celor pe care scriitorii șvabi (Uhland, Kerner, Schwab) aveau să le scrie doar câțiva ani mai târziu. *Otto cel Mare* a lui Keats și Brown este corespondentul tragediilor lui Grillparzer în stil Biedermeier (autor care la rândul său a exercitat o oarecare influență asupra lui Byron).[73] Literatura germană este foarte familiarizată cu unele din marile figuri (Coleridge, Scott, Carlyle, De Quincey) și nu numai. Shelley citise pe câțiva scriitori germani; Byron, Wordsworth, Keats și Hazlitt purtau și ei într-o oarecare măsură amprenta literaturii germane; iar Beddoes, Darley, John Gibson, Lockhart și Henry Crabb Robinson stăpâneau foarte bine limba germană. August von Kotzebue și alții erau cunoscuți unui public englez destul de numeros. Sentimentalismul călduț, umorul lipsit de răutate, istorismul și senzaționalul exotic abundă în literatura populară a ambelor țări.

Recunoașterea acestor conexiuni și echivalențe ne ajută să definim perioada cuprinsă între 1815 și 1848 drept o perioadă cu o paradigmă originală, distinctă de cea romantică, și totuși continuând-o așa cum s-a întâmplat și în cazul Germaniei. În ambele literaturi se poate observa și o contrapondere clasicistă la ofensiva romantică.

Utilizând categoria de Biedermeier în istoria literaturii engleze, reușim să închidem o breșă importantă, prin crearea unei punți efective între romantism și victorianism. Unii dintre cei mai mari victorieni – Dickens, Thackeray, Tennyson, Browning, Carlyle – nu aveau o relație directă cu romantismul, ci mai degrabă una mediată prin romanticii târzii. Bulwer Lytton, și într-o oarecare măsură Charles Reade (*The Cloister and the Hearth)* sunt profund îndatorați operelor lui Scott, iar rădăcinile lor literare sunt fixate în perioada anilor 1830. Scrierile de tinerețe ale lui Browning (*Paracelsus, Dramatic Lyrics)* se apropie mai mult de tablourile istorice în maniera lui Landor, diferind în acest sens de operele de înclinație psihologică și argumentativă scrise mai târziu, când tinde să nu mai acorde atenție aspectelor istorice. Romantismul clasicizat, potolit și mai realist al lui Tennyson poate fi înțeles ca un răspuns la nevoile epocii Biedermeier care totuși n-a produs nici un mare poet; el îl continuă pe Keats dezbrăcându-l de toată măreția sa vizionară, și păstrând în schimb magia, nostalgia și îndoielile acestuia. Primele opere ale lui Dickens nu datorează nimic acelui filon romantic esențial, însă nu ne putem gândi la ele fără să ne gândim implicit și la Lamb și contempranii săi, sau la Surtees și la caricaturiști. Înainte de a deveni un reprezentant important al realismului psihologic și al sentimentalismului estetic, Thackeray a scris parodii, schițe, eseuri umoristice și jurnale de călătorie. De fapt, cel puțin un critic susține că cele mai valoroase scrieri ale lui Thackeray sunt cele de tinerețe, în care el a transpus

în proză stilurile lui Cruickshank și Rowlandson.[74] În calitatea sa de „mare popularizator" și parodist, el readuce pe pământ categoriile nobile și abstracte. Este evidentă continuitatea dintre perioada de tinerețe și cea de maturitate, iar despre *Pendennis* se poate spune că reprezintă un exemplu întârziat de proză Biedermeier .[75] Într-un cuvânt, chiar dacă marii romantici se poate să fi fost surse de inspirație, ei nu au fost predecesorii direcți ai victorianismului, căci victorianismul nu putea să apară decât prin filtrul acestui echivalent englezesc al Biedermeier-ului.

Victorienii înșiși erau conștienți de stingerea unei epoci. Tensiunile anilor 1820 și 1830 care se aflaseră într-un echilibru precar, dispar acum. În Anglia nu există nici o voce puternică precum cele ale lui Burckhardt sau Renan, care să deplângă pierderea uneia dintre cele mai agreabile și civilizate epoci din istoria Europei. Cu toate acestea, există o conștiință. Rochester, personajul Charlottei Brontë este un Byron îmbătrânit, care fusese, vrând-nevrând, îmblânzit, preluat în structurile societății, dar care mai păstra încă ceva din impetuozitatea tinereții. Romanul lui George Eliot, *Middlemarch,* este impregnat de nostalgia după simplitatea vieții de odinioară. În *Adam Bede,* Eliot descrie și compară „tihna vremurilor de altădată" cu lumea victoriană. Poemul lui Tennyson, *The Lotus Eaters* (II, 75–85) are afinități cu cel al lui Keats, *To Autumn*, și poate cu cel al lui Wordsworth, *Nutting*, el fiind de fapt un pas conștient în exploatarea maturității. „Iată! îndulcit în lumina verii,/ mărul zemos, ce rotunjește-n pârg/ Toamna, s-a desprins în liniștea serii. În zilele ce-i sunt date/ La locul ei floarea se-mplinește/ Se-mplinește, pălește și moare", spunea corul lui Tennyson.[76] Maturitatea încetează să mai dețină importanța capitală, ea este doar un moment al unui ciclu. Pentru marii victorieni bogata ambiguitate a lui Keats în poezia *To Autum,* învăluitoare și chinuitoare, aparține deja trecutului.

III

ROMANTISMUL FRANCEZ: DOUĂ ÎNCEPUTURI?

DE CE ROMANTISMUL FRANCEZ are două începuturi, unul în secolul al XVIII-lea și încă unul în secolul al XIX-lea. Manualele școlare ni-i prezintă ca romantici pe Hugo, Lamartine, Vigny și mulți alții care au urmat legendarei bătălii din *Hernani* și prefeței la *Cromwell* luate și acum ca puncte de referință, iar pentru mulți, *Confesiunea unui copil al secolului (La Confession d'un enfant du siècle)* a rezumat dilemele și sensibilitățile romanticului francez. Oricare dintre cititori știe că marea doamnă a mișcării, inspiratoarea și propovăduitoarea ei, a fost Madame de Staël, și că ea a fost cea care a prezentat publicului francez plăcerile flegmatice și catifelate ale visătoarei filosofii germane, provocând astfel apariția generației 1820.

Oare a meritat literatura franceză un romantism importat din străinătate? De ce era literatura franceză ariergarda acestei vaste mișcări europene și își trimitea trupele să lupte în bătălii deja disputate și câștigate cu 25 de ani în urmă? În plus, cititorul poate indica cu o oarecare jenă caracterul hibrid al acestui romantism. Acești romantici, priviți ca romantici, nu sunt reprezentativi. Marele cărturar Pierre Moreau a dedicat o întreagă lucrare „clasicismului"[1] acestora. La drept vorbind, ei par rigizi, timizi și șovăitori în precizarea scopurilor; în jurul lor plutește o senzație

clară de înfrângere și dezolare. În plus, dacă Vigny și Musset nu se ridică la nivelul standardelor lui Bloom, Abrams sau chiar Béguin, ei nu se ridică nici la acele standarde intuitive ale „spiritului francez". Ei au fost dintotdeauna considerați ca mergând paralel cu tendința dominantă a literaturii franceze. Romantismul lor este receptat ca pe o imposibilitate de a fi pe deplin clasic. Pentru destul de mulți cititori, romanticii francezi nu sunt altceva decât rudele sărace. Atunci când Béguin a avut nevoie de un romantism francez complex, a apelat cu disperare la Rimbaud și Proust. O culegere recentă de istorie literară franceză a apreciat că romantismului francez trebuie să i se consacre trei volume, ele acoperind întreg secolul XIX[2].

Oare de ce trebuie ca Van Tieghem să eticheteze perioada 1760–1820 ca preromantică – prologul de două ori mai lung decât piesa ca atare?[3] Care sunt motivele pentru care ceilalți critici, fie ei marxiști sau nu, se simt obligați să renunțe la periodizarea literaturii și să se agațe de certitudinea liniștitoare a unor evenimente istorice fundamentale (1789–1815–„La Révolution et l'Empire"; 1815–1848–„La Restauration" etc.)?[4] De ce este atâta nevoie de aceste lucruri, când în secolul al XVIII-lea Franța se aflase în avangarda progresului literar și intelectual, în egală măsură cu Anglia, și pe un plan net superior Germaniei? Încă din 1912, Daniel Mornet vorbea despre pasiunile și trăirile romantice ale secolului XVIII.[5] Ar fi dificil să ne referim la un preromantism european fără Rousseau, și, cu siguranță, o mare parte a romantismului (în special cel german) ar fi fost dezarmată din punct de vedere ideologic fără *La Nouvelle Heloïse* sau *Discours sur l'origine de l'inégalité*, iar *Rêveries* au oferit literaturii franceze ceea ce Gray și Young, Goldsmith și Cowper au oferit treptat-treptat literaturii engleze. Diderot a fost un exemplu tipic de luminism modelator al celor mai importante reacții opuse, deja bine instalate

(entuziasmele sale, lacrimile, senzația sublimului). Ar putea fi menționate și alte curente și nume: Beaumarchais era „înaintea timpului său", Florian, Berquin și cei care scriau în același stil, promovau din abundență sentimentalismul, iar idilismul grădinii de flori și romanul de groază gotic înfloresc cu ușurință; până și Marivaux sau Abatele de Prévost (mai ales prin *Manon Lescaut*) pot fi citați ca martori oculari.

Există, însă, cel puțin o legătură solidă între tinerii perioadei 1820–1830, autoproclamați romantici, și această mișcare pregătitoare, diversă și puternică? Dacă această legătură există, ea a fost inexplicabil ignorată atât de către istorici, cât și de reprezentanții săi. Și, la urma urmelor, de ce *să fi existat* un sentiment al continuității mai mult de 50-60 de ani? De ce ar fi trebuit să se simtă Musset moștenitorul lui Rousseau, sau Vigny continuatorul lui Prévost? Câte cazuri de conexiuni care sar peste o generație cunoaște istoria literară? Acea multprețuită continuitate a literaturii franceze pare să dezvăluie o fisură, iar următoarea înșiruire ar avea rolul de a arăta evoluția romantismului într-o formă simplificată: Rousseau-romanticii englezi și germani–Scott, Byron, Staël–Hugo și Lamartine.[6] În mod cu totul întâmplător aceasta este traiectoria aristocrației franceze, de la afectarea crescândă până la emigrare, și apoi la revenirea nervoasă și pesimistă în țară. Henri Peyre a remarcat această problemă și s-a luptat cu ea. El s-a împotrivit ideii unui dublu romantism francez, însă în final n-a oferit nici o explicație. Pentru a da o explicație acelor pagini goale, el a vorbit despre amenințarea armatei, a administrației și a științei care plana asupra tinerelor talente, a amintit mulți emigranți cu nume sonore, a menționat, sub formă de consolare, și alte perioade sterile. Important este faptul că Peyre a scris despre sensibilitatea romantică și stilul tinerilor conducători politici ai perioadei 1790. Cu toate acestea, prezentarea lui nu se

îndepărtează de la schema tradițională, care sugera un ocol prin toată Europa în evoluția romantismului francez.[7]

Această situație pare ciudată, iar explicațiile principale puse la dispoziție par inventate și pline de mici ipocrizii nevinovate, ca și când menirea lor ar fi fost să ascundă o pată de pe blazonul familiei: lipsa unor mari creații literare în timpul Revoluției Franceze. A fost nevoie de revenirea Burbonilor ca să se scrie din nou literatură bună, dar mai bine să păstrăm tăcerea asupra acestui mic și rușinos secret.

Poate că operând câteva mici schimbări în terminologie și reorganizând structura perioadei cuprinsă între 1780–1850; am putea prezenta un alt punct de vedere, fără a ignora însă și scena europeană. Romanticii perioadei 1815 (1820)–1848 nu sunt niște prunci nevinovați; ei au o puternică conștiință istorică. N-au uitat încă trecutul apropiat și secolul al XVIII-lea; și cum ar fi putut, când însăși alchimia situației lor socio-politce era o combinație de elemente revoluționare, imperiale și din cele aparținând vechiului regim? Ei erau împinși cu toată puterea spre înțelegerea și reflectarea asupra evoluției istorice și culturale. Erau atenți, în egală măsură, și la evoluția curentelor literare din restul Europei; ca niciodată înainte (și probabil nici după), literatura franceză era deschisă influențelor exterioare. Așadar, este rezonabil să judecăm o literatură atât de strâns legată de istorie după standarde strict istorice. Este destul de rezonabil să o plasăm sincronic într-un sistem și într-un context adecvat: acela al literaturii europene a perioadei 1820–1830, acela al unei perioade care conținea deja marile opere ale lui Hölderlin și Novalis, ale lui Blake și Wordsworth. Această literatură era deja preocupată de atenuarea și ajustarea creațiilor H.R.: era, sau era pe cale să devină, o literatură de tip Biedermeier. Este normal ca Vigny, Musset și atâția alții să nu să încadreze în șablonul definițiilor H.R. din moment ce ei

aparțin unui grup diferit, cel al lui Pușkin și Heine, Byron și Lenau, Möricke și Lamb, Grillparzer, Manzoni și Mickiewicz. Scriitorii francezi de după 1820 sunt, ca și contemporanii lor, romantici întârziați: continuatorii, dar nu inițiatorii. Ei sunt, nu mai puțin decât colegii lor europeni, scriitori Biedermeier.

O listă făcută la repezeală, cuprinzând exemple din rândul figurilor reprezentative ale epocii, va ilustra și va ajuta la înțelegerea întrebării puse la începutul capitolului, și va explica totodată corespondențele ca și deviațiile de la evoluția „europeană generală". Vom putea ca astfel să revenim asupra literaturii franceze; înarmați cu mai multe informații, vom putea să explicăm unele incorențe evidente semnalate mai sus și să propunem o periodizare în concordanță cu realitățile culturale și cu contextul cultural-istoric. În mod surprinzător, modul comparativ de abordare ar putea clarifica modelele literare naționale mai bine decât o analiză limitată la evoluțiile strict interne.

ATUNCI CÂND Alphonse de Lamartine inaugura romantismul Restaurației, temele și tonul său erau originale și în același timp lipsite de originalitate. Părea să se înrudească în multe privințe cu Gray, Young sau Goldsmith, în asimilarea cu atâta grație a sensibilității de tip Rousseau, în ale sale *harmonies* și *méditations* sau în revenirile succesive la modelul idilic. Este tentant să tragem concluzia greșită că Lamartine a fost un romantic întârziat, care se lăsa purtat de melancolie pe malurile unui râu năvalnic, în care își înmuia din când în când cu eleganță degetele de la picioare.

Până și cele mai idilice dintre *Harmonies poétiques et religieuses* (numărul 5 al primei serii, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*), cu meticulosul ei inventar de tehnici liniștitoare, ne pot arăta ce urmărea Lamartine cu adevărat. Armonia netulburată a muncii modeste și a naturii protectoare nu reprezentau scopul

principal, ci mai curând o direcție de retragere; el caută liniștea nu pentru că era plăcută, ci pentru că era de mare ajutor unui suflet zdrobit. Eul liric din *Bénédiction* este obosit și înfrânt, nu mai poate suporta să fie „incertain, agité/Et sur les flots du doute à tout vent balloté", nu mai poate comunica cu „des coeurs retentissant, d'orages", și se bucură când sufletul omului, întocmai ca suprafața apei, „dès qu'un moment le vent s'est endormi/Repolit la surface où le ciel a frémi."[8]

Strategia lirică principală a lui Lamartine în această poezie, și în altele, este păstrarea intensității emoționale a unei aventuri umane supreme, și în același timp evitarea consecințelor acelei aventuri sau supunerea în fața unei atari transformări. Poeziile sale ilustrează acceptarea unei dulci și dureroase înfrângeri; provocatoarea idee a expansiunii totale a omului și recucerirea paradisului sunt abandonate, dar nu uitate în întregime; iar acele pasiuni dezlănțuite, eforturile necontenite ale potențialului uman sunt acum doar o amintire care zmulge un zâmbet amar. *Preludiul* lui Lamartine, *Faustul* său, *Julieta* sa, s-au numit *Jocelyn*–expresia cea mai complexă a filozofiei sale poetice. De o semnificație majoră este amplasamentul geografic și istoric al acțiunii – undeva la periferia evenimentelor importante, la periferia bătăliilor spirituale și sociale ale secolului, pe la sfârșitul lui 1790 în sud-estul Franței. În egală măsură de grăitoare este și curba evoluției lui Jocelyn. Forma acesteia n-a fost determinată de un efort titanic de reintegrare; conflictul nu a fost controlat de vreo conștiință tragică a alienării, de o prăbușire analitică a capacităților mentale, sau de vreo cădere în ispită catastrofală. Jocelyn are o traiectorie ascendentă – de la stadiul fericirii direct înspre Paradis, fără să mai treacă prin etapa obligatorie a Căderii în păcat: el este obiectul pasiv al forțelor din exterior, dar, spre deosebire de Bătrânul Marinar, el nu se implică niciodată în cutremurătoare decizii personale de importanță vitală.

Acel Jocelyn din „Premiére epoque" se simte, fără îndoială, fericit în mijlocul tinerelor fete, care, „baignés du matin", culeg crini și garoafe, în timp ce din case se ridică un fum subțire, iar copacii par însuflețiți de trilurile melodioase ale păsărelelor.[9] El este la fel de fericit și în singurătatea pioasă a mănăstirii, și încă mai fericit odată ajuns la „Grotte des Aigles" („Troisième epoque"). Revoluția îl îndepărtează pe Jocelyn de societate și de plăcuta ei rutină, însă aceasta nu constituie nici o ruptură, nici o cădere, din moment ce suferințele pe care ea le provoacă sunt „firești" (grija familială, o educație întreruptă, schimbarea de guvern, pierderea averii). Fără să fie intenționată, această cădere temporară conduce de fapt la o stare paradisiacă mult mai minunată. Seminarul nu fusese decât o simplă pregătire pentru adevărata preoție – comuniunea cu natura în „Grotte des Aigles". Peșterile ontologice ale lui Novalis sunt preschimbate în refugiu pentru iubirile platonice. În această lume a antitezelor abandonate a fost dobândit Paradisul: societatea și singurătatea fuzionează acolo, comunicarea cu sine se întretaie cu comunicarea cu lumea exterioară (căci Laurence este, cel puțin la început, ecoul și echivalentul lui Jocelyn), inocența și voluptatea se unesc, sexualitatea și puritatea nu sunt încă separate, bărbatul și femeia sunt (ca în mitul platonic) încă o unitate originară; natura și civilizația sunt în perfectă armonie una cu cealaltă. Aceasta este imaginea în oglindă a plugarilor conduși de Părintele Aubry în *Atala* lui Chateaubriand, iar fericirea lui Jocelyn este întreruptă, așa cum se întâmplase și în cazul lui Chactas, atunci când „le cuit" – al obedienței religioase și al datoriei morale – ajunge să domine acel „le cru" al legăturilor emoționale. Paradisul redobândit, paradisul pierdut a doua oară: Jocelyn se topește în șuvoiul liniștit al lacrimilor alinătoare. El acceptă hirotonisirea ca preot la insistențele blajine ale superiorilor săi, iar Laurence dispare în fața a ceea ce ea consideră a fi trădarea unor jurăminte mai vechi și mai sfinte. Încă

o dată, Jocelyn își pierde cunoștința: căci pe tot parcursul poemului îl găsim în repetate rânduri în spital sau într-o stare de leșin sau de inconștiență. Însă, în mod semnificativ, acestea nu sunt acele puternice stări semionirice sau vizionare descrise de Novalis, Wordsworth sau Keats; ele se aseamănă mai degrabă cu stările de letargie, nemișcare, de abandonare neputincioasă a propriei persoane în mâinile unor străini, pe care le întâlnim la eroul lui Scott, Darsie Latimer. Dacă pentru Wordsworth „aducerea aminte în clipele de liniște" implică adevărata îmbrățișare a realității și o substituire, care concura puternic cu experiența primară, în cazul lui Lamartine, un vizionar mai apropiat de Biedermeier decât de romantism, ea era un lung șir de imagini ușor cețoase, aflate într-un proces continuu de estompare. Jocelyn predică, Jocelyn luptă împotriva ciumei, Jocelyn îi oferă ultima împărtășanie lui Laurence, Jocelyn varsă lacrimi. Aproape o jumătate din tot poemul reprezintă jeluirea după tot ce a pierdut și consolarea pe care o caută în simplitatea rurală, care la rândul ei, nu este decât o copie a sintezei supreme din Grotte des Aigles.[10] Renașterea sa spirituală devine o simplă amintire, iar contururile experienței sunt cu atât mai prețioase cu cât devin mai vagi. Fie că analizăm *Jocelyn* izolat de context, fie ca parte a unui mare ciclu incomplet (adică împreună cu *La Chute d'un ange*), vom fi oricum nevoiți să tragem concluzia că la sfârșitul ciclului nu găsim nici o imagine clară de înnoire, nici o mântuire reală, ci doar o copie palidă și tristă – o consolare care se autodefinește cu bună știință drept o încercare de refacere a stării inițiale.

Meditațiile lui Lamartine sunt mai bine înțelese dacă vor fi citite prin prisma lui *Jocelyn*, ca ilustrări independente ale unei concepții consistente asupra poeziei. Poezia *La Retraite* din primul volum al *Meditațiilor* se referă explicit la expansiunile romantice ale identității: geografice („aux bords du Tibre, et du Nil et du

Gange"), istorice („empire, gloire, liberté"), emoționale („par la jeunesse et l'espoir emporté,/Je vais tenter encore et les flots et l'orage")[11]. Toate acestea sunt respinse cu multă fermitate ca neavând nici un sens în domeniul realității, fiind totuși considerate folositoare în domeniul contemplației („Mais ton esprit plus vaste étend son horizon;/ Et, du monde embrassant la scène,/Le flambeau de l'étude éclaire ta raison"[12]). Cadrul idilic din *La Retraite* nu reprezenta decât un refugiu convenabil la care să se poată întoarce un romantism înfrânt. Același „démarche" poate fi recunoscut, exprimat mai explicit, și în *Philosophie*[13]. Eul poetic se declară „âme errante", tinerețe transformată în maturitate de razele nenorocirii, un explorator care ajunge până la hotarele universului, „aigle souvent trompé". Acest suflet vast e într-o continuă căutare, pentru ca în final să redescopere limitare, bucurii mărunte; el găsește drumul înapoi către un Dumnezeu nesofisticat, o colibă liniștită și o poezie ocazională. Prin urmare, toată această căutare a fost inutilă, sau în cel mai bun caz, a prilejuit un fundal pentru plăcerile limitării. Aici, nu limitarea idilică este cea care favorizează contrastul, ci, printr-o inversiune ironică, lumea în toată complexitatea ei. Semnificația principală gravitează în jurul *revenirii* la „rustique enclos, par mes pères planté"[14]. Nu intenționez trecerea cu vederea a numărului mare de poezii ale plecării, scrise de Lamartine, dar se pare că în majoritatea lor, este deplânsă plecarea și se manifestă speranța unei reîntoarceri[15].

În poezia lui Lamartine întâlnim frecvent imagini cosmice și confruntări cu natura, dar, la o privire mai atentă, vom observa diferențele fundamentale față de Wordsworth și Hölderlin. Conștiința poetică și-a abandonat ambiția integrațională și adoptă acum poziția spectatorului[16]. În *Les Etoiles*, paradigma perspectivei galactice este impresionantă, emoționantă din punct de vedere estetic, însă liniștitoare și fără să pună probleme

existențiale; statutul ei de ceva aparte nu este pus la îndoială de ochiul care contemplă. De fapt, ni se spune că doar Dumnezeu știe numărul, vârsta și locul îndepărtat al acestei sublime creații („ouvrage"). Omul nu poate decât să salute aștrii și să le acorde nume arbitrare: numele unei femei adorate, al unei păsări strălucitoare, al unui armăsar focos. Galaxiile sunt doar un pretext pentru un exercițiu de metaforă. Sufletul poate să aibă viziunea, într-un viitor îndepărtat, a identificării sale cu o parte neînsemnată a acestei grandioase totalități: „J'ai murmuré tout bas: Que ne suis-je un de vous!" Speranța nu înseamnă altceva decât „Briller sur le front de la beauté suprême/Comme un pâle fleuron de son saint diadème!"[17] Aceste versuri duc la concluzia ironică a sufletului transfigurat care se avântă din înălțimile astrale spre a consola pe acel melancolic. Fuziunea din H.R., a conștiinței cu universul este preschimbată într-o fuziune parțială și reversibilă a două elemente *locale* și precise ale întregului. Trăiri similare sunt exprimate și în *La Solitude*, unde munții semeți își păstrează autonomia, și eul detașarea, și unde reacția poetică e una de bucurie, nu de extaz. Mai mult, în fața sublimului nu se încearcă o senzație de spaimă sau de exaltare, ci una de siguranță și de liniște, protagonistul nu numai că se bucură de singurătatea astfel dobândită dar se și complace în protecția oferită de veșnicia acestor lucruri care nicicând nu au „changé de forme et du contour", în încercarea de a fugi din fața haosului și a nestatorniciei: „Oui, dans cet air du ciel, les soins lourds de la vie/Le mépris des mortels, leur haine ou leur envie/N'accompagnent plus l'homme."[18]

Individualismul la Lamartine nu se mai bazează pe valoarea sa de schimb cu universul; individul revine la unicitatea sa nudă, cu alte cuvinte, revine la o bază mărginită. *Consolation, Les Préludes, Chant d'amour*, sunt ilustrări posibile ale puterii alinătoare (dar nu curative) a dragostei, și ale puterii de concentrare într-un punct sau

de limitare a tristeții[19]. Spunând acestea, cred că putem să ne permitem să avem unele rezerve în ceea ce privește concluziile lui Georges Poulet și Jean-Pierre Richard.[20] Nu avem nici un motiv de a pune la îndoială valoarea observațiilor cu adevărat profunde și subtile asupra dialecticii infinitului și izolării în poeziile lui Lamartine; oricare cititor sensibil la Lamartine trebuie să admită că interacțiunea dintre intimitatea și rătăcirea în lumea largă creează spații cu umbre nedeslușite și străluciri difuze, care par să alimenteze lirismul burgundian al poetului. Însă aceste relații nu funcționează în totalitate într-un spațiu vid. E nevoie să atragem atenția asupra unei relații diacronice: micșorarea infinitului. Este adevărat că „Le moi, bien protégé dans sa retraite, ou bien attaché a son support, n'y craint plus de se jeter – imaginairement ou visuellement – dans ce lointain qui lui apparaît alors vidé de maléfices. La sécurité de son site d'observation écarte en effet de lui tout risque d'éparpillement."[21] Pentru a dobândi însă această poziție avantajoasă, acest „vallon" recurent, conștiința trebuie în primul rând să renunțe cu toată sinceritatea la pretențiile de universalitate și să se limiteze la o pribegie simbolică și la o imagine care este ea însăși „brumeuse" și „ennuagé". Luând în considerație *Weltanschauung*-ul lui Lamartine, de remarcat același eșec de a opera cu o distincție crucială. Lamartine își mărturisește dragostea pentru panteismul organic întrucât el este rupt de acesta; atașamentul său este o retragere din fața organicismului „literal" destul de pregnant și provocator, al H.R. și al încercărilor acestuia de a identifica limbajul cu natura. Exercițiile sale în limitare și ambiguitate sunt foarte asemănătoare cu cele ale epocii Biedermeier.

LITERATURA FRANCEZĂ a anilor 1820–1830 nu este lipsită de poeți care ar putea fi calificați cu termenul de Biedermeier, în sensul vechi și restrâns al cuvântului – începând cu

Nicolas Martin, care se pare că suferise o influență germană, până la Jules de Rességuier și Edouard Turquéty.[22] Dintre toți acești poeți Biedermeier, Saint-Beuve este probabil, cel mai reprezentativ. Motivele mai vechi, cum ar fi „Il ne m'aurait fallu sur un coin de la terre,/qu'un loisir innocent, un chaume solitaire",[23] nu lipsesc; însă această „bonheur champêtre" se dovedește fie iluzorie, fie cu desăvârșire nesatisfăcătoare: „Tout cela, pour un jour, c'est enivrant; mais vienne,/Vienne le lendemain!"[24] Drept compensație, ni se oferă din ce în ce mai des locuri alternative de retragere. Astfel, Saint-Beuve sugerează pentru ultima dintre retrageri – sinuciderea – o vale lungă și îngustă care trebuie să fie „Loin des sentiers battus; à peine du chasseur/connue,..." dar în care, pe de altă parte, iarba nu ascunde „sous vos pas couleuvre ni vipère."[25] Dacă retragerea nu ar fi atât de radicală, atunci tihna frivolă ar putea legăna barca leneșului visător pe apele albastre ale vieții.[26] Un loc la fel de important îl ocupă imaginile gospodăriilor de țară și ale parcurilor cultivate:

„et les moissons fécondes,
Et les pommiers sans nombre avec leurs touffes rondes,
Pareil, aux cerisiers tout rouges de leur fruits;
Les fermes d'alentour dont j'aimais tant les bruits;
l'enceinte bordée
De mélèzes en pleurs et d'arbres de Judée
Et de faux-ébéniers;
Bosquets voilés au jour, secrètes avenues"[27]
precum și:
„ces gazons qu'elle arrose,
Ces courbes des sentiers dont a son gré dispose,
Un caprice adoré".[28]

Cu toate acestea, peisajele urbane și cvasiurbane joacă un rol și mai notabil. Unele din ele ar putea suna ciudat:

„Oh! j'ai rêvé toujours de vivre solitaire
En quelque obscur débris d'antique monastère,
D'avoir ma chambre sombre, et, sous d'épais barreaux,
Une fenêtre étroite et taillée à vitraux",[29]

însă altele chiar sunt ușor ciudate, în spiritul lui Lamb, cum ar fi de exemplu mult admiratele „portails, clochers et tours/Et les vieilles maisons dans les arrière-cours"[30], și în mod special mica frizerie de pe aleea lăturalnică, în care sunt ascunse câteva splendori renascentiste. Destul de des, *Mes livres* (enumerate amănunțit cu multă dragoste), îi asigură o viață tihnită și calmă.[31] Scrisă într-o tonalitate mai complexă, *Les Rayons jaunes* creează interiorul agreabil, burghez, cu culorile, sunetele, mobila și nostalgia sa specifică.[32]

Totuși, atitudinile Biedermeier ale lui Saint-Beuve nu se limitează doar la fundaluri și modalități de retragere. Cu multă abilitate, el preschimbă pasiunea erotică într-o banală intimitate[33], și în același timp se dă glas, cu resemnare, unei chemări la datorie în genul lui Wordsworth: „et c'est ainsi qu'il faut, au ciel avant le soir,/ A son coeur demander *un malheur, un devoir!*"[34]. O amuzantă variantă romantică, într-o tonalitate minoră, a poeziei lui Shelley, *Ode to the West Wind* o încearcă Saint-Beuve, preschimbând primăvara în moarte, așa încât bucuria în fața soarelui cu dinți din februarie e însoțită de o notă de avertisment:

„Fleurs, ne vous pressez pas d'éclore;
Février a des jours encore,
Oh! non, l'hiver n'est pas fini."[35]

O modalitate similară de dezamorsare își face apariția atunci când o experiență identică înluminării cu narcisa lui Wordsworth e

semnalată „du coté de Saint-Leu"; reacția poetului constă doar în: „Et moi, dont l'oeil se mouille et dont le front s'allume/Tête nue, adorant, je récitai l'Ave."[36] Un alt exemplu al strategiei îmblânzirii este oferit de maniera în care Saint-Beuve aplică schema wertheriană la triunghiul familiei Hugo (în varianta reală, după cum știm, acest nou Werther nu era chiar atât de nefericit precum prototipul său literar când o curta pe a sa Lotte-Adèle): tânăra soție, aflată într-un nostim și plăcut tête-à-tête cu umilul său musafir care întocmește planuri, e dirijată înspre potolirea tendințelor bovariene prin contemplarea unei grațioase divinități, iar când solitarul său prieten e nevoit să părăsească pentru o vreme cuplul „heureux et brillant", el se limitează doar la suspine și la o adorație plină de invidie.[37]

Poeziile mai lungi din ultima perioadă a vieții sunt în întregime Biedermeier, *Monsieur Jean, Maîtres d'école* sau *A Madame la C. de T...* (în care se pot observa și accente din Mérimée, precum și asemănări cu *Mozart auf der Reise nach Prag* a lui Mörike)[38], ne duc adeseori cu gândul la Stifter. O poezie în special, *A Boulanger*, poate fi considerată drept o descriere a actului de naștere al epocii Biedermeier.[39] El pune accentul pe importanța detaliilor concrete, în a căror mânuire Saint-Beuve s-a dovedit de cele mai multe ori un maestru. Opoziția dintre cele două tipuri de poeți (introvertiți și extrovertiți) este doar aparentă, căci lucrul cel mai important este „Goutte á goutte á genoux suant ton agonie", adică disecarea elanului timpului și al imaginației în particule mici dar prețioase.[40] Miniaturizarea este arta acestui poet.

ALFRED DE VIGNY, datorită faptului că a scris mult mai puțin decât confrații săi și pentru că operele sale cele mai reprezentative nu acoperă o perioadă mare, a fost, în felul său, un exemplu bun al acestei formule reformatoare, care a făcut puntea

de legătură între poeții francezi ai perioadei 1820–1830 și contemporanii lor europeni, pe de o parte, și cu precursorii romantici, pe de cealaltă.

Pesimismul și gravitatea stoică și oarecum rigidă a omului și poetului ne-ar putea face să uităm că el nu a fost sub nici o formă un outsider.[41] Contemporanii săi l-au receptat ca pe unul din principalii interpreți ai scenei literare sau ideologice a timpului. Nu mai încape îndoială că era perfect conștient de existența idilismului. După 1848, Vigny locuiește la moșia sa, asemănându-se din acest punct de vedere cu P.L. Courier: „Nos blés sont tous dans les granges; je fais établir et perfectionner une distillerie d'eau-de-vie puisque nos raisins produisent le *cognac* le plus pur."[42] Cu toate că un asemenea stil de viață este, în parte, o chestiune de opțiune personală și nevoie socială, el are și o valoare culturală, a cărei importanță crește atunci când ea este parte integrantă a unui model recurent. Putem plasa locuința și stilul de viață al lui Vigny alături de cele ale lui Leigh Hunt și Lamartine, care impresionează într-atât pe Saint-Beuve cu confortul lor idilic. De exemplu, în *La Dryade*, Vigny oferă de-a dreptul, fără a utiliza încântătoarele evaziuni lirice ale lui Lamartine, un eșantion de sinteză poetică în care îmbină stiluri ale unui întreg gen literar, începând cu Teocrit și până la Gessner și André Chénier.[43]

În mod semnificativ, *La Maison du berger* este titlul simbolic al celui mai articulat poem filozofic al lui Vigny, în care dă glas mâniei și acuză cu toată puterea epoca modernă, în numele naturii. Poemul și-a câștigat celebritatea prin acuzarea căii ferate ca fiind un agent ostil care amenință libertatea și dulcea diversitate, și un ajutor al capitalismului lipsit de suflet și al uniformizării sociale: „Les merchands sont jaloux./L'or pleut sous les charbons de la vapeur qui passe" (II, 86–87), și „Chacun glissera sur la ligne./Immobile au seul rang que le départ assigne./Plongé dans un

calcul silencieux et froid" (II, 124–126).[46] Deși respinge cu înflăcărare saint-simonismul, încrederea poetului în solidaritatea naturii (sau chiar a Poeziei sau Iubirii) cu activitatea omului și cu speranța, e nesigură și nu pare să ofere un alt înlocuitor potrivit.[45] Ea nu reușește nici să ascundă în întregime acceptarea nervoasă și îndărătnică a civilizației industriale, aproape unică în scrierile lui Vigny: „Mais il faut triompher du temps et de l'espace" (I, 85) sau „Eh, bien! que tout circule" (I, 92), sau chiar „Sur le taureau de fer qui fume, souffle et beugle,/L'homme a monté trop tôt" (II, 78–79).[46]

Cunoscând aceste ambiguități, o lectură pur idilică a acestei poezii apare nesatisfăcătoare. În primul rând, „la maison de berger" apare drept o alegere ironică, ea sugerează căsuța umilă, dar plină de bucurii, însă în realitate ea este o drăcie mobilă care amintește de căruțele trupelor de teatru ambulant, de circari sau chiar de țigani (de aici și paralela cu vagoanele de tren). În al doilea rând, opoziția dintre oraș și sat nu mai este una inofensivă, cum întâlnisem la Cowper și la precursorii săi din secolul XVIII, ci mai degrabă o opoziție stridentă și posomorâtă, cu accente de disperare. Marile orașe sunt „rocs fatals de l'esclavage humain" (I, 25) iar provincia reprezintă nu numai o retragere tradițională, ci un refugiu necesar), „vastes assiles" (I, 26). Marile orașe sunt sumbre insule-temniță în marea universului. Din moment ce, totuși, însăși această mare universală (Natura) poate fi indiferentă și disprețuitoare, și odată ce „la maison du berger" îngrădește libertatea, chiar dacă nu o întemnițează în totalitate (pentru a servi ca adăpost), oricum, suntem nevoiți să tragem concluzia că Vigny, cel mai radical dintre pesimiștii epocii, confruntă de fapt două valori ambigue și nesatisfăcătoare. Se mai poate specula, de asemenea, și pe marginea legăturii ascunse dintre titlu și „Poésie! ô trésor! perle de la pensée!" (I, 134).[47] Este oare această „maison du berger"

identică cu Orplid a lui Möricke – o insulă care a supraviețuit într-o lume distrusă și degradată? Sau ar trebui mai degrabă să tragem concluzia că așa cum mintea dă naștere perlei de poezie datorită bolii și diminuării, tot așa și nașterea unei umanități simplificate, denaturate și unilaterale survine în urma impulsurilor productive analoge ale industriei? *La Maison du berger* exemplifică în primul rând îngrijorarea și îndoielile lui Vigny în legătură cu aceste perechi antitetice care păreau că și-au pierdut validitatea. Răspunsul la această neliniște este proiecția voinței brutale și arbitrare care își croiește drum prin labirintul dilemelor. De aici și galeria de figuri întunecate, puternice și deziluzionate, din opera lui Vigny.

Folosirea unor personaje din Vechiul Testament are o încărcătură și o gravitate deosebită, ele inspiră o teamă respectuoasă și mai multă forță decât într-un context protestant, unde ar deveni dintr-o dată mai familiare sau chiar uzate de atâta folosință.[48] Timbrul este mai puternic și mai profund: Moise se comportă, de fapt, ca egalul lui Dumnezeu. El este un romantic întârziat, prometeic, „puissant et solitaire" (expresie care se repetă de patru ori), aducând foarte mult cu un erou byronian. După atâtea lucruri înfăptuite, el se regăsește dezorientat. Chiar de la început, puterea și scopul au fost însoțite de singurătate și tristețe. În cazul lui Moise, moartea reprezintă ultima dorință a unei energii bine canalizate. O asemenea dramatizare a titanismului ilustrează voința pură, lipsită de sens, cu o elocvență la fel de puternică cu a contemporanului său, Schopenhauer. Ea nu este izolată nici în celelalte opere ale proprietarului moșiei Maine-Giraud. În *La Mort du loup* se păstrează ideea, doar peisajul și împrejurările sunt ușor schimbate:

„Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie oú le Sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler."[49]

Sălbăticia, onoarea, liniștea, certitudinea nereflexivă și franchețea sunt principii de bază ale spiritului care și-a pierdut speranța de a realiza fuziunea dintre rațiune și imaginație. Marele profet și bestia nobilă înlocuiesc la Vigny autoritatea și voința cu integritatea evoluției naturii. Eforturile H.R.-ului de a realiza această armonie fuseseră conduse de speranța că voluntarismul va dispărea, că va fi absorbit în mod organic într-o sinteză nouă. Voluntarismul lui Vigny este unul reînnoit, și care adâncește și mai mult prăpastia dintre conștiință și naturalețe. Titanii excepționali nu ofereau soluția „corectă". Satan din *Eloa* este asemeni lor, cu excepția unui simbol matematic diferit aflat în fața numelui, vorbind din punct de vedere teologic. Satan se autoinvestește cu un scop negativ, care este, ni se dă de înțeles, identic cu lipsa unui scop.[50] Povestea Eloei nu este o clasică poveste a căderii în păcat și a mântuirii, a greșelii și a izbăvirii, ci mai curând o poveste a eșecului comunicării, a dezintegrării. Satan *aproape* reușește să construiască un nou tip de totalitate; Eloa, aproape să construiască o nouă unitate; însă în final ambii se recunosc de neîmpăcat în înverșunarea unuia față de celălalt și se despart.

Vigny a cunoscut – ca și Uhland, Scott și Southey – plăcerile cercetării istoriei: *Madame de Soubise* sau *La Neige* au tonalități de baladă – narațiunea erotică, înțesată de aventuri, devine compactă pentru a înlocui efectul liric.[51] Însă în *Cinq-Mars,* piesa istorică și preocupările transistorice serioase coincid. Vigny recunoaște cu o admirabilă sinceritate, în prefața volumului său, că: „Il faut le dire, ce qu'il y a de VRAI n'est que sécondaire; c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse."[52] Arta, ni se spune, folosește realitatea ca ornament. La fel ca și Shelley sau Hölderlin, Vigny înțelege prin artă însăși morfologia Ființei, structurile profunde, identice, ale minții și ale existenței. În mod firesc, detaliul mimetic nu putea să fie decât un

corolar sau o înfrumusețare a artei. Prin urmare, intenția este mai importantă decât dimensiunea, iar episodul (*Cinq-Mars*) poate să suplinească piesa mai lungă și neterminată – descrierea declinului și decăderii aristocrației franceze („Histoire de la grandeur et du martyre de la noblesse de France"). Bineînțeles, ceea ce contează este că Vigny (într-o manieră apropiată de Biedermeier) a tins către „le Vrai", către lipsa „artei".

Povestea, așa cum se întâmplă în majoritatea romanelor istorice Biedermeier, este foarte alegorică. Nobilimea care se opune planurilor centralizatoare ale lui Richelieu este cifrul autorului pentru libertatea și demnitatea periclitate de către anomia unei tehnici totalitariste (ca și în cazul căii ferate din poezia menționată anterior). În discuția care exprimă ideea fundamentală și care se petrece în timpul cinei din capitolul I, bătrânul mareșal Bassompierre prevestește ca un profet naufragiul unei clase, precum și naufragiul omului ca individualitate.[53] La fel, tânărul Cinq-Mars, aflat pe punctul de a se arunca în aventura cunoașterii vieții, vede începutul acesteia ca pe sfârșiutul ei: „Heureux celui qui ne survit pas a sa jeunesse, à ses illusions, et qui emporte dans la tombe tout son trésor!"[54] Realitatea înseamnă moarte; doar potențialitatea singură reprezintă viața; dezvăluirea potențialului este echivalentă cu pierderea lui. Astfel că, atunci când se descoperă (la sfârșitul capitolului 20) că această conspirație a fost trădată, reacția lui M. le Grand și a complicilor săi nu este atât curajul, cât indiferența: „Les jeunes gens applaudirent en riant, et tous remontèrent vers la salle de danse comme ils auraient été se battre."[55] Louis XIII e un om de paie, demn de milă; el reprezintă moartea monarhiei, dar și moartea ființei omenești, din moment ce se dovedește incapabil să stabilească un echilibru între forțele centrifugă și respectiv centripetă, între diversitate și disciplină.[56] Victoria finală este însă a lui, căci nici Richelieu, nici opozanții săi

aristocrați nu-și ating scopurile. „Le Parlement est mort, disait l'un des hommes, les seigneurs sont morts: dansons, nous sommes les maîtres; le vieux cardinal s'en va, il n'y a plus que le Roi et nous." Ceva mai târziu, Milton replică scriind că Richelieu va crea republicile viitorului prin subminarea prezentei monarhii[57]

Și, în acest fel, Vigny, ca mulți din confrații săi de generație, își bazează structura narativă pe triada Păcat originar-Salvare-Păcat originar. Singura acțiune izbăvitoare este revolta disperată a grupului de tineri sub conducerea lui de Thou și le Grand. Totuși, căderea este inevitabilă; ea este ilustrată prin colapsul capacității de integrare a corpului politic și, de asemenea, printr-o neîncredere puternică în realitate: de Thou alege din *Méditations métaphysiqes* ale lui Descartes acele pasaje în care se vorbește despre somn și iluzie.

POEZIILE DE TINEREȚE ale lui Victor Hugo se deosebesc radical de cele din perioada de maturitate, cum ar fi *Les Châtiments, La Legende des siècles,* sau chiar *Les Contemplations,* care sunt tipic victoriene. Opera sa dramatică era încheiată la sfârșitul anului 1843. Se poate demonstra, poate nu atât de convingător, că *Les Misérables* și *Les Travailleurs de la mer* se deosebesc de șirul de romane începând cu *Han d'Islande* și până la *Notre-Dame de Paris,* întrucât ele înclină către naturalismul și sentimentalismul victorienilor și tratează problemele clasei muncitoare într-o manieră diferită de cea a operelor de tinerețe. Poate că în egală măsură de important este să menționăm că mulți critici fac o diferențiere între concepția filozofică de tinerețe a lui Hugo și ceea din perioada exilului și după revenirea în țară.[58] Date fiind aceste motive, se admite inițierea unui studiu separat despre tinerețea literară a lui Hugo, mergând până la 1843. O astfel de separație arată cu mai multă claritate că tânărul Hugo se înrudește cu adevărat cu scriitorii Biedermeier.

Primele și cele mai evidente semne ale supunerii lui Hugo pot fi găsite în poeziile sale. Într-o recentă apariție, Claude Gély susține cu înflăcărare că Victor Hugo a folosit în mod stăruitor „le nid", „la maison" și „le jardin" ca punct de referință și că aceste imagini se împleteau în țesătura celor dintâi experiențe psihologice trăite. Gély pretinde că o combinație între tradiția bucolică și idilismul sentimental al lui Rousseau a fost decisivă în evoluția literară a lui Hugo, și că poezia sa de până la 1843 a fost o *căutare* sau o luptă plină de neliniște pentru a păstra *le style intime*.[59] Evident, nu toată poezia de început a lui Hugo se va înscrie în categoriile fixate de Gély și totuși, e dificil de găsit, chiar și în *Feuilles d'automne* sau *Les Rayons et les ombres,* imagini mai ample de tipul simbolismului prefigurat, care caracteriza pe mulți din contemporanii săi din străinătate. Este uimitoare doar prolixa și prozaica masă de versificație din aceste două volume: amintiri din copilărie, evocări melodramatice ale lui Napoleon, elogiul diferitelor arte, lamentații pseudo-filozofice. Cele mai bune poezii ale lui Hugo au fost adesea scrise sub influența lui Lamartine și a elementelor idilice („Oui, c'est bien le vallon! le vallon calme et sombre!/ Ici l'été plus frais s'epanouit a l'ombre"), dintre care unele par să fie luate direct din Saint-Beuve:

„j'aime le chêne altier moins que le nid de mousse;
J'aime le vent des prés plus que l'âpre ouragan;

iar mai târziu:

„...à travers une claire feuillée
Sa fênêtre petite et comme émerveillée
S'épanouit auprès du gothique portail."[60]

Se pot observa chiar și frânturi ale unei ușoare estompări impresioniste, audio-vizuale:

„Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,
Plein d'accords éclatants, de suave murmures."

Din când în când umbre care amintesc de Turner:

„Le soleil, à travers leurs ombres, brille encor;
.....
On dispute aux brouillards les vagues horizons;
On découpe, en tombant sur les sombres gazons,
Comme de grands lacs de lumière."[61]

trec de la confuzia de percepție la viziuni ale haosului universal *(La Pente de la Rêverie)*[62].

Cu toate acestea, Hugo pare a fi cu încăpățânare aproape la fel de conservator și Biedermeier ca și Möricke, de exemplu. Ceea ce frapează – mai ales în *Ode et ballades* (cele 15 balade), și în multe din *Orientales,* precum și în *Les Rayons et les ombres* – este o intensă sensibilitate la culoare și pictural, și folosirea constantă a episodului dramatic, chiar și când acesta e lipsit de vibrație. Baladelor lui Hugo le lipsește forța morală și psihologică a baladelor lui Schiller, Goethe sau Coleridge. Scrierile sale sunt mai apropiate de cele ale lui Scott, Southey sau Schwab; ele sunt fidele ritmului și exercițiilor acustice *(La Chasse du burgrave, Le Pas d'armes du Roi Jean),* sau montărilor fastuoase *(La Fiancée du timbalier).*[63] În ciuda faptului că Hugo alunecă adesea în pure evocări de atmosferă, el se distinge prin ceva față de cohorta baladiștilor romantici târzii. Acest lucru nu trebuie să pară surprinzător pentru un om care a fost privit, și nu o dată, drept vocea Germaniei în Franța; Heine spunea despre el că a oferit francezilor „les desserts de la cuisine allemande", iar asupra influenței lui Grillparzer și Zacharias Werner în *Les Burgraves,* s-a insistat de foarte multe ori.[64] (Walter Scot și alții au constituit, de asemenea, o influență în egală măsură de puternică.) Influențele,

însă, nu pot explica totul. Înclinația lui Hugo pentru baladă, talentul său pentru scenele spectaculoase și episodice erau forțe puternice. Cred că și unele din primele sale romane, cum ar fi *Han d'Islande* și *Bug Jargal* trebuie privite ca balade la o scară mărită.[65]

În analiza caracteristicilor operei de tinerețe ale lui Hugo, o privire asupra filozofiei sale ne poate fi de ajutor. Contrastul dintre poziția din ce în ce mai radicală și pananimistă a perioadei 1840 (și mai târziu) și tradiționalismul (ajungând până la fanatism religios) anilor 1820, a fost de multe ori discutat.[66] Conștientizarea acestui contrast poate împrumuta un profil mai aspru tânărului Hugo și activității sale de tip Biedermeier, în special dacă am considera acest tradiționalism drept unul moderat, asemănător cu cel al lui Chateaubriand, și care să poată adapta astfel sentimente cu adevărat democrate într-un cadru nostalgic-ideal. Combinațiile sale specifice se deosebesc prea puțin în impetuozitatea lor generală de cele ale contemporanilor săi conservatori moderați, cum ar fi Guizot, Tocqueville, Thiers sau chiar Taine (ceva mai târziu). Spre deosebire de acești gânditori în opera cărora diversele ingrediente par să se combine armonios, la Hugo ele au un caracter instabil. O filozofie bine închegată are o importanță secundară în cazul unui scriitor la care a primat imaginația înainte de orice. Tânărul Hugo nu simțea că reacțiunea politică excludea compasiunea de ordin social sau chiar progresul. Mai mult, sentimente puternice prorestaurație puteau purifica, retrospectiv, relațiile dintre clasele sociale. Hugo își plasează formația spirituală care i-a marcat tinerețea sub semnul „regalismului volterian".[67] Trecutul feudal, nostalgia secolului XVIII și sensibilitatea pentru problemele sociale sunt la modă în epocă, iar apetitul cultural gargantuesc al lui Hugo nu vrea să le rateze pe nici una. Poate că Hugo a intuit ceea ce noi am realizat abia după un secol, și anume că paradigma romantică modificată era în același timp și fundamentul pozițiilor conflic-

tuale, nu numai cele ale vicontelui Bonald, Auguste Compte, Henri de Saint-Simon și Félicité Lamennais, dar și ale celor viitoare, ale lui Karl Marx și Sören Kirkegaard, și că nu avea sens să se treacă de la una la cealaltă sau să fie amestecate.[68] O analiză a romanului *Notre-Dame de Paris*, cea mai amplă și complexă declarație a lui Hugo din perioada 1815–1843, va dezvălui elemente ideologice, stilistice și culturale organizate în conformitate cu structurile de tip Biedermeier.

AZI NU MAI CITIM *Notre-Dame de Paris* ca o triadă: suflet (Quasimido) – inteligență (Claude Frollo) – frumusețe (Phoebus) – așa cum a sugerat la început Eugène Sue.[69] Înclinăm, mai degrabă, să scoatem în evidență unele poziții binare, împreună cu multiplele lor configurații.

Frollo, un personaj faustic[70], reprezintă într-adevăr intelectul și cultura, în timp ce Quasimodo și Esmeralda reprezintă, fiecare în felul său, natura, inocența simplității. Dinamica acestor relații arată că Hugo urmărește, în general vorbind, o strategie narativă reprezentată de E.T.A. Hoffmann. Dar dacă aceasta din urmă își prezintă dihotomia realitate-fantezie ca pe un lucru firesc, opozițiile din Hugo sunt multilaterale, mai complexe și au mai multă greutate.

Frollo este anormal pentru că este imperfect, fiind înzestrat doar cu un set de calități. Drumul său către împlinirea ca ființă umană duce la dezastru; el devine o figură demonică (scena cu Esmeralda la închisoare).[71] În final îl găsim la fel de neîmplinit; el a reușit doar să-și suporte diformitatea, nu să o și schimbe. Într-un pasaj revelator, Claude Frollo recunoaște că fericirea lui fusese puritatea în care trăise înainte de a cunoaște dragostea, înainte de a o cunoaște pe Esmeralda.[72] Și invers, Quasimodo încearcă să se lase cuprins de spiritualitatea iubirii. Depășirea condiției sale de țap agil, mut, ciclopic, care se cațără pe munții de piatră ai catedra-

lei, se soldează tot cu un eșec, nu mai mic decât încercarea lui Frollo de a se schimba. Quasimodo moare luptând cu mâinile goale și dând dovadă de un eroism cavaleresc absurd. El este răpus de populația acelei „Cour de Miracles" – creaturile diforme și monștrii care mișunau în jurul bisericii Notre Dame – prietenii, poate chiar frații lui Quasimodo, care-l aleseseră rege pentru o singură zi, echivalenții acelor figuri la care Quasimodo găsise liniște și înțelegere. Ei reprezintă vitalitatea, diversitatea și lipsa de sofisticare a naturii umane neîncătușate. Ei sunt pe rând dușmanii înnăscuți ai lui Louis XI (marele deschizător de noi direcții, logician și centralizator de proiecte), apoi, în mod inevitabil, dușmanii lui Claude Frollo, și implicit, ai ascensiunii lumii analitice a cărților. Atunci când Claude Frollo spune „ceci tuera cela", el nu emite o afirmație de istorie socio-culturală (tiparul care ia locul arhitecturii), ci una de ordin fizic – niște creaturi vor fi distruse. În consecință, luptându-se cu creaturile din „Cour de Miracles", Quasimodo se întoarce de fapt contra lui însuși. Lumea materiei sau a contactului fizic se autodevorează.[74] Chiar și aici observăm cum opozițiile binare se subdivizează și se multiplică. Conflictele interne ironice sunt adăugate pentru a se crea un echilibru.

Inutil să mai spunem că Esmeralda, motivul acestei dispute, este cel mai puternic lovită, Esmeralda, acea „axă a lumii", pură și imposibil de obținut, reprezintă autenticitatea și lipsa totală de alienare; Djali, capra, este un alter-ego, o emblemă a amestecului de sexualitate duioasă și sacrificiu.[75] Numai o combinație de calități separate în Frollo și Quasimodo (sau Phoebus și Gringoire) s-ar fi putut uni într-o căsnicie cu Esmeralda (cu alte cuvinte, să fuzioneze în centrul autenticității). După cum se și întâmplă, Pierre Gringoire, iremediabilul formalist, ale cărui păcate față de realitate (el fiind autorul unei piese manieriste), aveau să fie izbăvite prin dispariția lui neașteptată atunci când trebuia să fie oficial recunos-

cut la „Cour de Miracles", e gata să treacă cu vederea căsătoria neconsumată și se mulțumește, în finalul romanului, cu simbolul caprin Djali, cu artifactul verbal, cu imaginația ca reproducere, cu o opțiune bună, dar nu cea mai bună.

Prin destinul personajelor principale, Hugo ne sugerează că separarea calităților nu este „firească", dar nici nu poate fi evitată: unificarea lor duce la catastrofă. Lucrul cel mai bun la care putem spera este alianța frământată și inegală pe care o semnalează în prima parte a romanului asocierea dintre Claude Frollo și Quasimodo. Ruptura iremediabilă în rândul calităților umane, și în interiorul universului este confirmată de imaginile oamenilor normali, simpli, comuni. Aceștia sunt, fie asemenea lui Gringoire, în întregime pasivi (pe linia lui Waverley sau Darsie Latimer), fără suflu epic, sau incapabili să funcționeze ca un focar unificator[76] sau, mai rău, ei sunt asemenea lui Phoebus (o creatură diurnă prin excelență, așa cum indică și numele său: cea mai mare parte a celorlalte personaje sunt creaturi ale nopții), un bărbat comun: banal, lipsit de sensibilitate, în ultimă instanță crud și nefast. În acest punct, Hugo cade de acord cu Gogol și Hoffmann în ceea ce privește geniul rău al banalității: mediocritatea are întotdeauna și un potențial demonic.

Destrămarea acestei întregiri și viziunea pesimistă asupra șanselor ei de reușită (una din consecințele secundare și neplăcute din punct de vedere estetic este multitudinea scenelor senzaționale și melodramatice) se reflectă probabil în principala strategie narativă a lui Hugo în *Notre-Dame de Paris*.[77] Hugo folosește această strategie și în alte romane; ea este, de asemenea, adoptată și de Scott, Manzoni, Stifter și alții. Roger Ikor a rezumat cu multă spiritualitate metoda: „Au coeur de la grotte sousmarine, soudain happé par une lanière froide et visquese, Gilliat reconnut la pieuvre! Point, a la ligne changement de chapitre: 'La pieuvre est un octopode qui... Suivent dix ou vingt pages dans l'esprit le plus

didactique de Buffon, avec le jaillissement habituel, ça et là, d'images antithetiques qui se gonflent comme des bules et pètent en vain."[78] Aceasta nu e nici pe departe auto-parodia romantică pe care o urmărise Ikor.

Hugo integrează într-o manieră spectaculoasă discursul literar și teoretic; este modalitatea întâlnită la Augustin Thierry, Jules Michelet și Edgar Quinet, deși, evident, cu o forță expresivă diferită. H.R. (în Franța și nu numai), se simțise liber să înlocuiască discursul literar cu cel teoretic și viceversa; scriitorii Biedermeier se mulțumesc de cele mai multe ori să le amestece. Așa încât, lui Hugo i s-a părut normal să dezvolte o teorie arhitecturală, după cum și lui Stifter i s-a părut normal să introducă botanica și geologia. Trebuie însă luat în considerație și un al doilea aspect. Era deja cunoscut că H.R. căzuse pradă nesocotirii elementelor cauzale ale narațiunii. Starea nesigură a impulsului romantic e ușor de recunoscut în ritmul romanului *Notre-Dame de Paris* (și în celelalte romane din aceeași perioadă). Începuturile lente și explicațiile cuprinzătoare crează o vastă structură cauzală; ea este integrată cu multă grijă în acțiune și va duce imediat la un efect scontat și foarte meticulos, de o forță explozivă. Încăierarea din fața catedralei Notre-Dame, dintre oamenii regelui și populația răsculată, e descrisă în câteva paragrafe (X, 7), ea este însă pregătită de o interminabilă descriere (X, 5) a regelui Louis în plină cârmuire a destinelor țării. Descrierea e doar parțial justificată de atracția lui Hugo pentru pictural sau de ambiția lui vizând reconstituirea istorică. Este, evident, o consecință a obsesiei explicative a lui Hugo: ordine versus dezordine, raționalitate versus magie, cărțile versus arhitectură, organizare versus impuls. O cauză îndepărtată și destul de complexă produce un efect precis; lipsită însă de explicație, întâmplarea ar apărea absurdă și arbitrară. În mod similar, volumele I–III (eșecul premierei lui Gringoire, viitoarea căsătorie și teoria despre Parisul

medieval) sunt doar structuri explicative lărgite. Celelalte exemple sunt furnizate de dizertația savantă asupra azilurilor din bisericile medievale sau de sumbrele motivații psihologice ale lui Claude Frollo și ale multor altora.[79] În prezentare, ordinea cauză-efect e pe un loc secundar în comparație cu prezentarea în sine și cu opoziția dintre descrierea calmă, cvasiștiințifică și scenele oribile sau melodramatice de mare intensitate. Întâmplător, acest procedeu oferă o ocazie excelentă pentru punerea în practică a acelui *tableau vivant*, o scenă cu tușe groase și de o mare intensitate: Esmeralda și capra sa, sprâncenele întunecate ale lui Frollo, indiferentul Phoebus înconjurat de mai multe figuri decorative – parodia unei tapiserii medievale, din toate punctele de vedere.[80]

Alte trăsături ale acestui roman ce amintesc de Biedermeier sunt: regimul arhitecturii, al politicii și cel al constrângerilor sexuale. Nu are rost să intrăm în detalii în ceea ce privește teoriile arhitecturale ale lui Hugo. Jean Mallion sugera că arhitectura a jucat un rol central în gândirea lui Hugo, întrucât arhitectura, mai mult decât oricare altă artă, împletește în mod intim forma cu ideea.[81] Am putea adăuga că lui Hugo i-a plăcut nespus de mult caracterul colectiv și hibrid al arhitecturii, capacitatea ei de a fi cu desăvârșire și generos universală, cu alte cuvinte, capacitatea ei de a găzdui varietatea.[82] Arhitectura reprezintă un soi de comunitate, unită și diferențiată, care nu mai poate fi întâlnită în realitatea socială. De aici, un mare accent pus pe caracterul viu al arhitecturii și neîncrederea în reluările de tip neoclasic, care sunt prea logice. Într-un pasaj cheie, Hugo opune cartea edificiului (într-o variație spirituală pe marginea distincției operate de Lessing), comparația fiind între un stol de păsări și un munte semeț și imobil, cu alte cuvinte, o comparație între ordinea analitică și creația organică.[83] (Ca și Borges, Hugo și-a imaginat totalitatea cărților tipărite într-un nou turn al lui Babel.)[84] Holdheim a oferit o variantă mai teoretică

și mai generală de citire a romanului *Notre-Dame de Paris* luând ca punct de pornire arhitectura. El a susținut că arhitectura și monumentalul în roman, și mai ales catedrala ca atare, reprezintă forme ale timpului pietrificat. Principala contradicție filozofică este cea dintre epic (sau dinamic) și arhitectural (sau static). În narațiune, această contradicție se transformă în contrastul dintre asimilarea și alienarea diferitelor personaje. Digresiunile abundente nu aparțin, după părerea sa, sferei cauzale, ele fiind mai degrabă încercări de a frâna acțiunea, de a stăvili șuvoiul epic. Transferul progresivității (chiar și al progresivității circulare) în expansiune descriptivă este una din trăsăturile literaturii Biedermeier.[85]

Scenele erotice ale romanului au fost în mod evident inspirate de cutezanța H.R. a lui Matthew Gregory Lewis și a Marchizului de Sade. Femeia, victimă sexuală, este parte componentă a unui sistem identic cu cele întocmite de autorii menționați, cu deosebirea că acest sistem nu funcționează. Victima se dovedește a fi la fel de puternică precum călăul ei, pe care îl vedem înfrânt, umilit și suferind – și astfel Sade e contrazis, Justine și Antonia sunt răscumpărate și răzbunate[86]. O astfel de răsturnare devine posibilă mai ales datorită faptului că Hugo se retrage din situația absolută într-una relativă, plauzibilă din punct de vedere istoric; iar în aceste împrejurări, speranța nu poate fi îndepărtată în întregime.

Ceea ce ne aduce înapoi la sensul politic ascuns în compoziția romanului *Notre-Dame de Paris*. În mod explicit, Hugo profesează una din credințele lui Tocqueville: el vede o creștere neîntreruptă a centralizării, începând cu Louis XI, până la Mirabeau, cu o oarecare cumpănire[87], spre deosebire de Vigny, a cărui viziune sumbră asupra aceluiași proces am comentat-o deja. Lui Hugo nu-i lipsește deloc entuziasmul democratic. El admiră bunii cetățeni ai Ghent-ului, condamnă aspru rasismul isteric și dement al mamei Esmeraldei, și simpatizează în multe privințe cu revolta pariziană, precum și cu

revoltele și farsele zgomotoase ale studenților.[88] Dacă ar trebui să tragem o concluzie din această contradicție clară, am putea spune că pentru Hugo, cea mai importantă valoare o reprezintă „localismul" prin care el înțelege dreptul de a avea preferințe și raționamente logice în contextul unor premize politice, și al unor situații prezente și specifice. Acest lucru este, evident, identic cu reacția Biedermeier minimală la combinarea elementelor romantice cu cele ale secolului XVIII, și ea consolidează înțelegerea poziției pe care se situează opera de tinerețe a lui Hugo în literatura europeană.

SUNT, OARE, aceste sumare analize ale unor figuri literare proeminente din perioada 1815–1848 confirmate de atmosfera și fundalul general al epocii, cu scriitorii săi mai mult sau mai puțin talentați? Eforturile tragicomice ale lui Musset și felul în care ele reprezintă niște reacții de tip Biedermeier le-am analizat în alt capitol. Alexandru Dumas-tatăl și Eugène Sue și-au scris principalele opere în anii 1840; gustul lor pentru senzațional și istorism comercial, viziunile lor simplificate și introspecțiile comode îi investesc cu calitatea de martori remarcabili care coroborează toate etapele procesului intentat romantismului francez târziu. Dacă dorim cu adevărat să explorăm profunzimile creației literare a epocii, am putea extinde exemplificarea noastră prin includerea unor figuri cum ar fi Marceline Desbordes-Valmore și alți autori de proză sentimentalistă ai epocii, precum și un număr de „poètes du terroir" (J.A.P. Brizeux, Napolèon Peyrat, J.P. Veyrat și Hyppolite de la Morvonnais, autori analizați de Van Tieghem).[89] Acest ultim fenomen merită menționat, întrucât el este considerat a fi tipic doar pentru literatura Biedermeier de limbă germană. De fapt, el poate fi identificat nu numai în literatura franceză, dar și în cea italiană sau engleză (John Clare). În fine, el se înscrie într-un curent istoric mai amplu care s-a manifestat prin renașterea unor literaturi europene minore (română, bulgară, catalană), ca și prin hotărârea de a publica literatură în dialect. La

fel de interesant ar fi să menționăm și alte semnale, cum ar fi bogăția de trimiteri la pictura olandeză și flamandă, întâlnită în literatura franceză la debutul secolului XIX, fapt ce demonstrează pasiunea pentru detaliul de factură realistă.[90]

Contextul „literar" cel mai complex, care definește Biedermeier-ul francez și îl deosebește de perioadele anterioare este probabil expansiunea dramatică a mediilor politice, literare și intelectuale, de informație și analiză. Sistemul presei franceze a fost pus la punct după 1815, și, structural, avea să rămână neschimbat timp de aproape un secol și jumătate. Era un sistem indulgent, extrem de variat, de o mare flexibilitate ideologică și cu o cifră a difuzării în creștere, ceea ce diferea izbitor de producțiile eroice ale unor J.R. Hébért, Antoine Rivarol, Jean-Paul Marat sau Camille Desmoulins. (Distanța este cea dintre inițiativă și punerea în aplicare.) Această creștere a fost sporită de publicarea unor cărți, de comerțul cu cărți și de expansiunea dramatică a acelor *cabinets de lecture*, care scot în evidență schimbări decisive în ceea ce privește dimensiunea și structura publicului cititor.[91]

Însă, chiar și la nivelul literaturii mai reprezentative dintr-un punct de vedere estetic nu se duce lipsă de exemple. Astfel, Prosper Merimée, care și-a publicat operele cele mai importante între 1828–1845, ar putea fi un bun exemplu francez pentru ceea ce, în literatura germană, mai este uneori numit „poetischer Realismus". Scopul unei asemenea literaturi este, după toate aparențele, o încercare de H.R.; cu toate acestea, întreaga desfășurare a proceselor romantice virtuale est înlocuită de țeluri pozitiviste sau empirice. Și iată cum Merimée s-a dovedit a fi, în practica operei sale literare, obsedat de probabilitatea psihologică și contextuală; picturalul și exotismul, inițial folosite doar ca înfloriturii auxiliare sau componente literare bine ținute în frâu, deveneau autonome și emfatice, în timp ce sensul lor se pierdea puțin câte puțin.

Un eșec paralel poate fi observat și în cazul lui Maurice de Guérin cu al său *Céntaure*. Chiar neluând în seamă pesimismul

vignyan al operei, cum va putea cititorul accepta lamentațiile sale în legătură cu omenirea sfâșiată, tocmai de la un observator care este, evident, la rândul său o existență sfâșiată? Cum s-ar putea realiza cu succes adoptarea panteistei *Seinsgrund,* când până și divinitățile noastre cunoscute, accesibile, nu pot fi atinse? Cu alte cuvinte, găsim și la Guérin sindromul „inaccesibilului", tipic pentru un romantic întârziat care nu și-a realizat pe deplin ambițiile. Oare nu aceasta a fost și tragedia lui Alosyius Bertrand? Unii cititori solicită pentru el statutul de romantic pur, statutul unui romantic privilegiat, însă fragmentarea întâlnită în opera sa nu este una tipică romantismului târziu? Oare nu se apropie mai mult de estetismul unei perioade mai târzii, a lui Barbey d'Aurevilly, de pildă? Nu este el un caligraf al morbidului și al pitorescului? Pe o treaptă mai joasă descoperim, în jurul lui Bertrand și Petrus Borel, o armată de romantici minori, sau de așa-ziși romantici, care se delectează cu jocurile fanteziei, cu narațiunea neîncătușată și cu libertățile genului liric, moștenite de la romantism. „L'extase retombe sur l'angoisse... La condition propre de l'homme ne lui a pas permis de soutenir son assaut. Passage du ravissement à la langueur, de l'extase au temps, de l'innocence à la culpabilité", scria un observator extrem de lucid, care mai adaugă că Philotée O'Neddy, Petrus Borel, H.F.A. Esquiros și Xavier Forneret au fost preocupați nu de deznădejde, ci de „l'espoir satanique traversé d'angoisses intermittentes"[92]. Între timp, strălucita teză a lui Victor Brombert, despre întemnițare (magistral demonstrată pe textele lui Borel), a arătat cum o întreagă epocă poetică a putut rămâne sub influența limitării și a reducerii: într-adevăr, reducerea paradigmei H.R.[93]

Honoré de Balzac și George Sand trebuie menționați și ei în acest context. Ca și Dickens și Thackeray (sau Tennyson și Browning, sau Turgheniev și Nekrasov), ei erau deja scriitori victorieni; adică erau în bună măsură realiști, sau atrași de forme de tensiune diferite de cele întâlnite la Vigny și Hugo. Cu toate acestea, ei au fost modelați de perioada romantismului târziu în care au crescut.

Balzac a devenit, în general vorbind, mai „științific" și sociologic după 1839; George Sand a pendulat nehotărâtă între realism și romantismul Biedermeier.[94] În plus, nu numai producțiile de tinerețe ale lui Balzac, în care primează groaza sau liniile sistematice, mi se par de esență Biedermeier în aceeași măsură cu cea *écriture* narativă și literară a lui Thierry și Michelet. Perioada 1815–1848 nu poate fi corect și pe deplin înțeleasă decât dacă plasăm literatura franceză în contextul mai generos și mai edificator al literaturii europene. Devine atunci evident faptul că romantismul francez al acelor ani a fost dominat și obsedat de realizările și idealurile generației anterioare. Raportați la acest standard, principalii scriitori ai epocii au fost stăpâniți de îndoială și neliniște, sau au căutat refugiu în ironie, senzațional, în idilism sau chiar și într-un voluntarism plin de cruzime. Ei au fost expresia dezamăgirii și pesimismului în stratul profund al operei lor, chiar dacă la nivelul de suprafață se arborează o energie pasionată și o activitate susținută. Aceste atitudini și fenomene literare pot fi înțelese într-o mare măsură ca transformări ale unui „personaj" *(figura)* central absent, modelul uman paradigmatic al H.R. El explică o bună parte din această epocă literară, chiar dacă, inevitabil, unii autori sau unele aspecte nu se încadrează în acest tablou.

PRINCIPALA DIFICULTATE în legătură cu modelul propus aici constă în specificarea intervalurilor de timp. Dacă într-adevăr, ceea ce e descris ca fiind romantism francez este echivalentul romantismului târziu din Anglia și Germania și al evoluțiilor similare din Europa centrală și de sud, și, prin urmare, o formă analogă cu Biedermeier, care este data sa de naștere? Foarte puțini sunt scriitorii ale căror opere au fost concepute înainte de 1815 și care să difere întrucâtva sau să nu difere deloc de scriitorii importanți ai etapei 1815–1848. De pildă, Paul Louis Courier poate fi, fără îndoială, revendicat ca reprezentant al mentalității Biedermeier în Franța, și ca echivalent al lui Leigh Hunt și Cobbett – un liberal

răzvrătit care milita la fel de mult pentru tradiție cât pentru progres. El a susținut valorile familiale și ale revenirii la izvoare, a protestat contra interzicerii serbărilor duminicale, a făcut apologia decenței, înțelepciunii și blândeții oamenilor simpli de la țară, și, în general, a susținut cauza comunităților mici sau a individului ca atare, împotriva regulamentelor puterii centralizate.[95] Găsea o plăcere nespusă în lucrurile miniaturale, bizare și migăloase. Cât de diferit este *Voyage autor de ma chambre* a lui Xavier de Maistre, scris cu aproape un sfert de secol mai devreme? Există diferențe în ceea ce privește subiectul, dar prea puține deosebiri de ton: aceeași precizie elegantă, aceeași prefăcută frivolitate și indiferență glumeață, aceeași politețe, aceeași concentrare asupra unor procese insignifiante investite cu înțelesuri profunde.

Istoricii l-au plasat pe Benjamin Constant sub eticheta de „outsider", așa cum este privită și Jane Austen în toate istoriile literare engleze; un psiholog izolat, neatins de Rousseau sau Chateaubriand. Însă, dacă nota dominantă a literaturii franceze la debutul secolului al XIX-lea o constituia retragerea deliberată din fața romantismului, atunci autorul lui *Adolphe* nu era chiar o „ciudățenie". Cel puțin, cel mai important roman al său (1816) poate fi privit ca mai mult decât un descendent târziu al *Principesei de Clèves*, și anume, ca o încercare de a oferi o traducere articulată, rațională și stăpânită a sentimentelor și relațiilor care, altfel, ar fi putut fi tratate într-o manieră pur romantică. El poate fi privit ca o reacție împotriva unui romantism care atinsese un punct maxim de evoluție, el poate fi privit, așadar, ca fiind de partea aceleiași baricade împreună cu Lamartine și Saint-Beuve.

Un alt exemplu de aparentă alienare în perioadă îl constituie André Chénier: un revoluționar persecutat de revoluție, un clasic iubit, publicat și citit de romantici (abia după 1819). Poeziile sale scrise la sfârșitul lui 1780 și începutul anilor 1790, par să se potrivească de minune cu cele ale lui Lamartine și ale mai tinerilor săi confrați.

Nodier a fost și el, din mai multe puncte de vedere, mai apropiat de H.R. decât colegii săi mai tineri, de după 1815. *Smarra* a instaurat repede modelul unui neoclasicism Biedermeier artificial (Platen și Landor aveau să producă mai târziu modalități de abordare mai complete și mai calitative), iar în Franța, acest clasicism „fantastic" era sortit să facă mare carieră. *Jean Sbogar* este o povestire dinamică, care amintește de operele lui Merimée. Însă *Trilby* și *La Fée aux miettes* sugerează distincția pe care o făcea Hoffmann între o realitate degradată și o stare imaginară, artificială. El a dezvoltat teza prin care *le féerique* și *le fantastique* trebuie folosite ca motoare ale romantismului, și nu *le frénétique* cu alte cuvinte, el îndemna (în jurul lui 1820) la o domesticire a romantismului. Într-un cuvânt, Nodier pare să fie una din acele figuri de tranziție, ca și Byron, Keats, Hoffmann și Eichendorff, care au aparținut în același timp și romantismului timpuriu și celui târziu.

Un alt simptom Biedermeier de același tip poate fi găsit și în istoria disputelor intelectuale franceze. Destutt de Tracy și alți ideologi de la sfârșitul secolului al XVIII-lea au constituit un remarcabil element de legătură între Turgot și Condorcet și gânditorii și poeții anilor 1820 (cum ar fi J.C.L.S. de Sismondi), iar pe de altă parte nici nu sunt incompatibili cu Guizot și Tocqueville, a căror teorie istorică ajută la explicarea motivelor acestei incompatibilități. Printre alte lucruri, programul practic al lui Turgot fusese realizat de Revoluție, iar romantismul târziu avea să respingă tocmai intensitatea sistematică (adică romantică) a Revoluției și nu punctele specifice, distincte, ale programului, așa cum existaseră ele înainte de apoteoza romantică.

Cu toate că ar putea exista un avantaj istoric ori literar în asimilarea definitivă a acestor scriitori și gânditori într-o mișcare culturală, problema periodizării devine astfel și mai complicată și obscură. De ce ar fi scriitorii Biedermeier, sau romanticii târzii,

dacă aceștia sunt, cu adevărat, răspândiți pe intervalul atâtor decenii? Și dacă Nodier este într-adevăr o personalitate de tranziție, de la *ce* spre *ce* a făcut el tranziția? Pentru a răspunde la aceste întrebări e nevoie să aruncăm o privire asupra progreselor socio-culturale și intelectuale solidare cu evoluția literară a Europei începând cu 1780 și până în 1820, și, de asemenea, să reamintim câteva din postulatele din primul capitol.

Romantismul a fost rezultatul unei serii de schimbări sistematice petrecute în modelul uman și social al clasicismului iluminist. Când asemenea transformări radicale și explozive își consumă potențialul și ating un punct de impact maxim, va urma declinul, de obicei sub forma fragmentării sau a reducerii proporțiilor. Mult așteptata regenerare a umanității ori nu se produce, ori nu se ridică la nivelul așteptărilor. În Anglia, culmea atinsă de Blake, Coleridge și Wordsworth este urmată de o retragere gradată și sistematică. Nu există nici un motiv care să ne dea dreptul să ne așteptăm la o evoluție diferită, mai îndelungată sau mai spectaculoasă, în cazul literaturii franceze. Așa cum nu ar trebui ca o retragere timpurie și lungă din fața unui H.R. exploziv, să surprindă mai mult în Franța decât în oricare altă țară. Problema constă în determinarea locului acestui evaziv H.R. francez.

Într-o strălucită analiză, Eric Voegelin arată că, după Revoluție, Restaurația a cunoscut șase etape, din 1794 până în 1815, și că la rândul lor, aceste schimbări au corespuns progreselor rapide dintre 1789–1793, împreună cu cele patru sau cinci direcții de acțiune ale lor, succesive și radicale.[96] François Furet și Denis Richet au confirmat teoria etapelor lui Voegelin, menționând că „Diréctoire" a fost declanșatorul Restaurației: „on souhaite Louis-Philippe..." când Bonaparte preia puterea.[97] E destul de logic ca între literatura franceză și curbele generale ale evoluției sociale să existe o solidaritate: pentru a-l cita pe Howard Mumford

Jones, Danton, Marat, și Robespierre sunt eroi romantici, în timp ce marile figuri ale Revoluției americane sunt eroi clasici și iluminiști.[98] Dacă în Franța Restaurația începe mai devreme decât în restul Europei (decât în zonele de limbă germană, de pildă), nu este oare firesc ca romantismul târziu, „Biedermeier-ul francez", să fi început și el mult mai devreme? În plus, relația dintre istoria politică și creația literară nu este niciodată în primul rând una a cauzei și efectului, ci, mai curând, una de fuziune și de identificare, parțială cel puțin. Remarca usturătoare a lui Howard Mumford Jones, așa exagerată cum ar părea, atinge un adevăr important: între anii 1780–1790, creația literară este sufocată de un morman de „texte", dintre care multe politice, mistice, filozofice, științifice și polemice. În aceste scrieri și texte trebuie căutat scurtul dar vigurosul H.R. francez.

Orice scriere literară este la rândul ei un text, însă nu toate textele pot fi considerate literare. O componentă estetică este, așa cum a subliniat Mukařovsky, o parte necesară a oricărui produs uman[99]; în unele produse, componenta estetică devine mai importantă decât cea utilitaristă. Între aproximativ 1780–1800, cultura franceză trece printr-o etapă în care textele domină producțiile literare. În jurul lui 1800, îngrijorat, Napoleon e obligat să ia măsuri energice pentru „a pune din nou pe roate literatura"; e nevoit să atribuie unor birocrați cvasipolitici, ca Fontanes și Joubert, sarcina de a încuraja tinerii scriitori să scrie din nou literatură adevărată.

Problemele ridicate de investigația literară, atunci când sunt aplicate la „simple" texte, sunt imense, în pofida recentelor realizări ale criticii, care oferă unele linii călăuzitoare. Prima problemă este de a selecta textul relevant dintr-un morman de materiale netratate din punct de vedere critic. Atâta timp cât un corpus de astfel de texte nu a fost întocmit, se va ajunge inevitabil la o

oscilație între, de exemplu, Linguet și Turgot, Marat și Robespierre, Chamfort și Rivarol, Mirabeau și Camille Desmoulins. Cea de-a doua problemă constă în aplicarea categoriilor literare la astfel de texte. După părerea mea, trăsăturile principale ale oricărei opere H.R. pot fi regăsite în multe din aceste texte, având însă o formă diferită: intensitatea sentimentelor și a situațiilor, dorința de integrare, voluptatea absolutului, paradigma regenerării. Romantismul esențial francez, corespondentul literar francez al lui Blake și Hölderlin, e reprezentat de autori ca Saint-Just, Sade, Ballanche, Saint-Martin și multe alte figuri minore.

CONFIRMĂRI care vin să întărească imaginea lui Saint-Just ca fiind reprezentativă pentru H.R. francez, ne provin în special[100] din *Fragments sur les institutions républicaine* apărută postum, și din proiectul constituțional prezentat Convenției la 24 aprilie 1793.[101] Aceste texte diferă de un text obișnuit de constituție, sau de unul juridic, prin aceea că nu abundă în termeni de specialitate. Nu sunt niște sisteme de probleme abstracte și componente logice care formează un câmp de bătaie unde poate avea loc un eveniment, ci, mai degrabă, ele oferă evenimentul în sine ca o reprezentare a unor evenimente viitoare similare. Textele lui Saint-Just funcționează după cum au fost hărăzite însă ele etalează și imaginație, într-o manieră specifică, care ar putea fi validă dintr-un punct de vedere estetic. Cele două texte ale lui Saint-Just sunt descrieri ale lumii, realizate prin proiectare și căutarea unei anume forme de transcendență.

Saint-Just impune modele din exterior prin înșiruirea frazelor și prin imaginea semantică a structurii care se înalță în fața ochilor noștri:

„La division de la France en départements est maintenue: chaque département a un chef-lieu central... La population de

chaque département est divisée en trois arrondissements; chaque arrondissement a un chef-lieu central... La population des villes et des campagnes que renferme un arrondissement est divisée en communes de 6 à 800 votants; chaque commune a un chef-lie central."

sau

„Chaque citoyen prononce son voeu par oui et par non...Le voeu de la majorité est celui de la commune... Le président fait passer aux public le voeu des communes de l'arrondissement... Les diréctoires font passer les voeux des communes au ministre des Suffrages... Le ministre des Suffrages en rend compte a l'Assemblée nationale, à mesure qu'ils lui parviennent" (pp. 125–6, 138).[102]

Această simetrie derivă dintr-o plasare arbitrară a ordinii, ca expresie a unei forme de libertate absolută și superioară. Nimeni în epocă, în afară de Saint-Just, nu respectă *ad litteram* definiția pe care Shelley o dă poetului, aceea de „legislator nerecunoscut al lumii." Severitatea tonului induce în eroare – ea este doar vestirea firească a trimisului zeiței Revoluției. Totul este definitiv limpede, și de o triumfătoare lipsă de griji: „La force publique est le peuple en corps, armé pour faire exécuter les lois... Les armées font partie de la nation... Il n'y a point de généralissime... Dans les triomphes, les géneraux marchent après leur armée... Une armée française ne peut point se rendre sans infamie" (p. 148).[103] Vorbitorul hotărăște, pedepsește și protejează, el este atotputernicul netulburat, el poate, deci, să mângâie inconștient coardele sublimului:

„Le peuple française se déclare l'ami de tous les peuples; il respectera religieusement les traités et les pavillions; il offre asile dans ses ports à tous les vaisseaux du monde; il offrre asile aux grands hommes, aux vertus malheureuses de tous les pays; ses vaisseaux protégeront en mer les vaisseaux étrangers contre les

tempêtes... la République... refuse asile aux homicides et aux tyrans... la Republique française ne prendra point les armes pour asservir un peuple et l'opprimer... Elle ne fait point la paix avec un ennemi qui occupe son territoire... Elle ne conclura pas de traités que n'aient pour l'objet de la paix et le bonheur des nations... Le peuple français vote la liberté du monde" (pp. 148–149).[104] Cititorul este, chiar și astăzi, sensibil la această apoteoză – cuvintele lui Saint-Just au vibrația gongurilor uriașe în aerul primăvăratic.

Însă, la un nivel mai puțin general, vizionarismul proiectului constituțional al lui Saint-Just nu este vag și expresionist; el este bogat în personaje și scene concrete. Figurile pe care le observăm au trăsături regulate și trupuri musculoase, sunt impunătoare și bine proporționate; purtarea lor trădează ceva din simplitatea impozantă a sălbaticului nobil, însă a unui sălbatic care a fost sau este pe cale de a fi mântuit sau renăscut din materia unei societăți civile imperfecte.

Iată copiii: „On élève les enfants dans l'amour du silence et le mépris des rhéteurs... On doit leur interdire les jeux où ils déclament et les accoutoumer à la verité simple." Iar apoi, citează direct din *Cyropedia* lui Xenofon: „Les enfants, depuis cinq ans jusqu'a dix, apprennent a lire, à écrire, à nager", sau „Les enfants sont vêtus de toile dans toutes les saisons. Ils couchent sur les nattes et dorment huit heures. Ils sont nourris en commun et vivent que de racines, de fruits, de légumes, de laitage, de pain et d'eau." Ritualurile lor de inițiere sunt identic concepute: „Ils ne peuvent prendre le costume des arts, qu'après avoir traversé, aux yeux du peuple, un fleuve à la nage, le jour de la fête de la jeunesse" (pp. 342–343).[105]

Și aici îi vedem aproape de sfârșitul vieții: „six vieillards recommendables par leur vertus, dont les fonctions seront d'apaiser les séditions... Les vieillards sont décorés d'une écharpe

tricolore et d'un panache blanc; lorsqu'ils paraissent revêtus de leur attributs, le peuple garde le silence et arrête quiconque poursuivrait le tumulte." Ei nu apelează la forță, însă pot decreta „le deuil de la loi", iar „si un vieillard est assassiné, la Republique est en deuil un jour et tous les travaux cesseront" (pp. 142–143). Sfârșitul tuturor eforturilor e descris în această mică vinietă: „Il y a un petit champ donné à chaque famille pour les sépultures. Les cimitières sont des riants paysages; les tombes sont couvertes de fleurs, semées tous les ans par l'enfance. Les enfants sans reproche placent au-dessus de la porte de leur maison l'image de leur père et de leur mère" (p. 354).[106]

Înșiruiri imprevizibile de obiecte măresc concretețea operei vizionare a lui Saint-Just. Ca și Borges, el nu evită enumerarea pur poetică: „Le conseil protège l'agriculture, il entretient l'abondance, il répartit les contributions directes, il présente à l'Assemblée nationale les vues d'amélioration, les récompenses et indemnités à accorder... Il veille à l'entretien des routes, des postes, des fortifications, de la navigation intérieure, des mines, des forêts, des propriétés nationales; il surveille la fabrication des armes, des poudres... Il dispose le triomphe des armées, il protège les arts, les talents, les institutions publiques" (pp. 134–135). Însă succesiunea propozițiilor arată legătura strânsă dintre fiecare obiect enumerat și viziunea generală. Unul din articole precizează cu multă migală categoriile de magistrați care vor fi aleși, când și pentru cât timp. Cel imediat următor îți taie răsuflarea, deschizând extrem de repede orizontul: „Les tribunaux sont gardiens des moeurs et dépositaires des lois: ils sont inflexibles" (p. 146).[107]

Cele câteva întrebări rămase asupra operei lui Saint-Just nu vor schimba natura H.R. a viziunii sale. A existat vreo influență neoclasică? Locuitorii acestei lumi refăcute seamănă cu arcadienii lui Poussin înveștmântați în togă, însă nu mai mult decât

personajele care populează *Prometeu descătușat* sau pasajele elisiene ale lui Hölderlin. Precum Shelley și alții, revoluționarii francezi folosesc vechi forme mediteraneene cu un calm și o indiferență desăvârșite. Elementele clasice sunt pentru ei doar un fundal, așa că adeseori apăreau acompaniate de alte elemente, cum ar fi cele gotice, de exemplu: „Les meurtriers seront vêtus de noir toute leur vie, et seront mis à mort s'ils quittent ce habit" (p. 350). „Nul ne mangera de chair le troisième, le sixième, le neuvième jour des decades" (p. 355). Concizia clasică poate sluji discursul revoluționar vehement: „Strasbourg, le 11-e jour du 2-e mois de l'an II. La République Française ne reçoit de ses ennemies et ne leur envoie que du plomb. Saint-Just, Le Bas" (p. 288). Și, bineînțeles, există acele intense nuanțe personale care pătrund chiar și în textele cele mai sobre: „Je méprise la poussière qui me compose et qui vous parle" (p. 310) sau „Les amis sont placés les uns près des autres dans les combats. Ceux qui sont restés unis toute leur vie sont renfermès dans le même tombeau. Les amis porteront le deuil l'un de l'autre" (p. 344).[108]

Așa cum nu trebuie să ne frământe faptul că Saint-Just a afirmat că este imposibil să conduci păstrându-ți puritatea (p. 316). Privită în contextul societății perfecte pe care o descrie, este evident că forma de conducere în chestiune se referă la modalitatea prin care să se înainteze spre societatea perfectă, și respectiv la modalitatea prin care să se manipuleze națiunea într-o anumită direcție. Cel din urmă țel este inocent, chiar dacă mijloacele de realizare nu sunt la fel de inocente. După părerea mea, acesta este secretul uimitoarei purități a lui Saint-Just: convingerea lui că în orice moment el poate să readucă și să cristalizeze o acțiune la, și în substanța ei originară – rațiunea nemânjită, pură. A fonda „instituțiile" înseamnă a arăta poporului societatea renăscută în care natura și cultura s-au împăcat. În această societate, rațiunea nu

e folosită analitic, ea este parte componentă a mecanismului societății și a modelelor de comportare umană. Saint-Just recunoaște cu sinceritate: „S'il y avait des moeurs, tout irait bien; il faut des institutions pour les épurer... tout le reste suivra" și „qui nous délivrera de la corruption?... Des institutions."[109] Cu alte cuvinte, un stat perfect este unul cu *moeurs* ireproșabile (impulsuri și modele de comportare spontane); pentru a le realiza, e nevoie de teroare și instituții corecționale (p. 319). Imaginația istorică în Europa post-scottiană funcționează la fel: producând simboluri valorice neobișnuite și provocatoare, reînnoind valori prin intermediul unor situații „defamiliarizate", și chiar experimentând versiuni ale unei societăți ideale. Diferența este, însă, evidentă: Saint-Just nu a fost un istorist, nu a fost un relativist care să probeze diferite tipuri de lumi – el era gata să-și asume riscul de a construi lumea istorică-transistorică definitivă.[110]

DEOSEBIREA dintre literatură și text, pe care am menționat-o deja, este una pur practică, care ține chiar de domeniul empiricului. De fapt, romantismul francez atinge o culme odată cu scrierile Marchizului de Sade, care nu era într-atât de rupt de circuitul valorilor literare pe cât s-a străduit secolul XIX (ultimele sale decenii) să ne-o demonstreze. Astfel, debutul lui Barbey d'Aurevilly, din 1813, a fost adaptarea (extrem de bine îmblânzită) a unei povestiri a lui Sade, iar Roland Barthes îi îndemna postum pe Hugo și Michelet să vadă în precursorul și maestrul lor un adept al libertății de conștiință.[111] Influența lui Rousseau asupra lui Sade este unanim recunoscută și acceptată (vor urma exemplele).[112] Paradigma H.R. a lui Wordsworth devine transparentă în scrierile lui Sade. Mai mult, Barthes observă cu subtilitate că la Sade „imaginația înseamnă limbaj".[113] Sade a aruncat în aer limitele cunoscute ale personalității umane într-o manieră neegalată nici

până astăzi. Deși lumea astfel creată poate fi la fel de bine „cacotopică" și nu „utopică", după cum susținea Thomas Molnar, totuși, viziunea lui Sade est pur blakeiană.[114]

„Distrugerea lui Dumnezeu" era pentru un H.R. un gest pur structural, întru nimic diferit de cooptarea divinității în natură sau în vreo conștiință absolută. În afară de aceasta, pentru Sade, oponentul său nu este atât Dumnezeu, cât identitatea și demnitatea ireductibile, pe care individul le câștigă prin existența lui Dumnezeu. Personalitatea individuală, părea să sugereze Sade, este un concept prea static; el trebuie ascuns și înlocuit de o subiectivitate totală și anonimă. Obstacolul personalității individuale trebuie învins pentru a elibera subiectivitatea, în același fel în care corpul activ trebuie să fie învins de somn pentru a elibera visele.[115] Așa cum corect observă Foucault, Sade a înfățișat „rigurozitatea suverană a subiectivității în respingerea libertății și egalității pe deplin naturale", care conduce în final la „exercițiul liber al suveranității asupra și împotriva naturii."[116]

Este însă mult mai discutabil dacă Sade a ignorat într-adevăr dialectica întoarcerii la o ordine paradisiacă refăcută, așa cum susține Foucault. Ideea că subiectivitatea (ca libertate totală, nemărginită și ca disponibilitate a altora), poate înghiți, dizolva sau chiar nega conceptele de Dumnezeu,natură sau limite sociale, nu atrage după sine în mod obligatoriu și prăbușirea speranței. La urma urmelor, dacă luăm drept bune acțiunile sexuale și blasfemiatoare din *La Philosophie dans le boudoir,* va trebui atunci să luăm drept bune încercările de desăvârșire a omului, teoretizate de către Dolmancé. Ceea ce este uimitor în *La Philosophie dans le boudoir* este felul în care fiecare teorie își găsește echivalentul imediat și exact în acțiunile personajelor.[117] Cred că Foucault a greșit când nu a separat dispozițiile lirice variabile ale personajului narativ de structura paradigmatică pe care se sprijină narațiunea.

Printr-o modalitate simplă, același contur al intrigii poate fi colorat în negru sau în roz, în funcție de punctul de vedere adoptat, iar povestirea își va păstra o valoare semantică proprie. Chiar dacă dispoziția autorului e pesimistă sau nu (așa cum se întâmplă în *Justine*, dar nu și în *La Philosophie*), structura își poate încă păstra un sentiment luminos de speranță.

Nenorocirile Justinei-Therèse rezultă din starea neregenerată a umanității și în special din felul în care ea se fixează ca paratrăznet pentru toate catastrofele. O privire atentă asupra operei lui Sade va revela că actele criminale ca atare sunt arareori gratuite: ele sunt acte de revoltă și răzbunare. Unica acțiune brutală din *La Philosophie* (pe care eu o consider opera de referință a lui Sade), este pedeapsa aplicată Doamnei de Mistival pentru încăpățânarea ei represivă – gest cu valoare simbolică de lecție.[118] Diversele pedepse, care fac parte din jocul sexual și care sunt aplicate Eugéniei, lui Dolmancé, D-nei de Saint-Ange, sau Cavalerului de Mirvel sunt plăceri și inițieri. D-na de Mistival nu obține plăcere prin tortură. Greșeala ei este că nici nu o dorește. Pe lângă aceasta, ea este (după cum o confirmă și scrisoarea de permisiune a soțului ei) spiritul negației, puritana inflexibilă, cenzorul brutal, îngerul inhibiției, inamicul public numărul unu, care-și merită pe deplin pedeapsa. Justine se află pe o poziție identică. Ea se rostogolește din nenorocire în nenorocire într-un fel de lanț cauzal, pe care l-ar fi putut oricând rupe prin renunțarea la rezistență, prin acceptarea conformismului sexual, prin refuzul de a se împotmoli. Suferințele ei sunt suferințele D-nei de Mistival. Ea hotărăște să nu găsească plăcere în lucrurile la care este supusă. Preferă să fugă, să evadeze, să se roage și să lovească la rândul ei – identificându-se cu o contrarevoluționară și, prin urmare, cu o victimă. Imaginarul Pius VI din *Juliette* apare naratorului ca fiind îngrozitor doar datorită integrării sale într-un sistem socio-moral și a atașamentului său la

valorile sociale. Dacă și-ar fi dizolvat inflexibilitatea în vreo acceptare fluidă, naratorul l-ar fi putut aplauda cu ușurință și încadra în secțiunea libertinilor îndreptați.

Un alt exemplu este torturarea și asasinarea văduvei Rosalba și a fiicelor sale de către Clairwill, Prințesa Borghese, Juliette și discipolii lor așa cum este descris în *Juliette*.[119] Această crimă deosebit de oribilă are un scop, și anume pedepsirea și distrugerea virtuții și inocenței. Juliette și acoliții săi nu diferă prea mult de gherilele de oraș care acționează pentru reîmprospătarea ființei umane. Alice Laborde demonstrează într-un eseu deosebit de inteligent, că acest mecanism al reînnoirii este corespondentul procedeelor întrebuințate de șamani (după Mircea Eliade), în scopul distrugerii structurii profane a sensibilității și al creării unei receptivități sensibile la supranatural.[120] Viziunea asupra crizelor, extazului și orgiei ca tranziții către o nouă modalitate de existență, oferă o explicație convenabilă pentru natura inițiatorie a multora din textele lui Sade, în *La Philosophie dans le boudoir* și *Juliette*, unde revelația, învățătura, probele și ceremonia sunt proeminente. Cel mai adesa, exercițiile erotice sunt însoțite de ritualuri elaborate de organizare: grupuri, poziții, numere, spații închise, labirinturi. Asemenea caracteristici confirmă cu putere natura romantic-creatoare a operei lui Sade.

Pe de altă parte, ea nu trebuie văzută și nici limitată la o repetiție monomaniacală de structuri sexuale. În comparație cu criticii mai vechi, noi suntem astăzi foarte conștienți de modul în care gândirea lui Sade a integrat mituri esențiale, imagini utopice și misterele masonilor și ale templierilor în libertinajul său universal.[121] Saint-Just și Novalis își dau întâlnire în Sade, iar Marcuse este urmașul său logic.

Justificată sau nu, repulsia majorității copleșitoare a publicului cititor vizavi de Sade este reală. Ea e de aceeași calibru cu ostilitatea față de Saint-Just sau Hébért și a fost urmată îndeaproape de

ostilitatea și consternarea cu care o majoritate, nu atât de numeroasă, e adevărat, întâmpinase excesele vizionarismului romantic. Iar în timp ce modelul romantic funcționa activat de propria-i mecanică internă, fără îndoială că el răspundea și impulsurilor sau presiunilor din exterior.

ÎN COMPARAȚIE cu romantismul radical al lui Saint-Just sau Sade, opera lui Chateaubriand de dinainte de 1815 pare mai moderată. Nu mă voi opri asupra ultimei perioade din opera lui Chateaubriand, care poartă doar vagi urme ale romantismului și se apropie mult de Biedermeier prin nostalgia după Montesquieu și aplicarea arbitrară sau negarea epitetului organicist în legătură cu evenimentele contemporane, și distincțiile pedante între monarhia legitimistă și monarhia burgheză.[122] Opera lui de început fusese idilică, scrisă sub influența lui E.D. de Forges de Parny, Abbé Delille, Jean Regnault de Segrais și Salomon Gessner. În jurul lui 1820 începe să prețuiască scrisorile lui Mirabeau și să fie impresionat de simplitatea burgheză a familiei regale prusace și a cartierului ambasadorilor de la Berlin, învecinat cu al său; în multe privințe i s-a opus lui Bonald și de Maistre, arătându-i în schimb, prietenie lui George Canning.[123] *Les Martyrs* poate fi considerat precursorul unui lung șir de romane al căror subiect îl constituie distanța dintre cultura romană și creștinism, de la Nodier și până la Bulwer-Lytton, Sienkiewicz și Pater; iar atracția față de tonul melancolic al lui Chateaubriand este evidentă. Ce poate fi mai grăitor decât insistența cu care afirmă că s-a născut într-o familie nobilă însă îndeajuns de smerită pentru a nu pierde contactul cu viața celor de rând, și ce ar putea fi mai revelator decât plăcerea tristă pe care o inspiră farmecul provincial englezesc: „Partout la petite église solitaire avec sa tour, le cimetière de campagne de Gray, des chemins étroits et sablés , des vallons remplis de vaches,

des bruyères marbrées de moutons, de parcs, de châteaux, de villes, peu de grands bois, peu d'oiseaux, le vent de la mer."[124] Sainte Beuve consideră *Le Dernier Abencérage* ca fiind un „tableau d'Empire", deși știa că: „Ce que Lamartine salue... sous le nom d'amour, de sensibilité et de tendresse, Chateaubriand le saluait sous le nom d'imagination, de Muses et de poésie."[125]

Cu toate acestea, Chateaubriand trebuie analizat în funcție de operele sale cele mai reprezentative: *René* (1802) și *Atala* (1800), împreună cu studiile care le-au fost dedicate; *Itinéraire* (1811) și poate *Les Martyrs* (1809). Cât despre gradul de expansiune și de cuprindere pur romantice, existente în acest scrieri, nu există îndoială – vorbind dintr-un punct de vedere istoric și geografic (de la Ierusalim și Atena până la Mississippi și Ohio) – că Chateaubriand tratează aceste vaste întinderi cu calm și încredere; între timp, incestul și misticismul, pasiunea pentru locurile cele mai îndepărtate (*Fernstenliebe*-ul lui Nietzsche) și atașamentul inocent pentru imediata vecinătate, sunt adaptate cu dezinvoltură și autoritate. Din acest punct de vedere, Chateaubriand a fost prototipul romanticului. Tema incestului din *René* este tratată cu o măiestrie desăvârșită: se evită vinovăția distructivă a tragediei grecești, precum și senzaționalul din dramaturgia barocă engleză. Este ocolit cu eleganță și amestecul de erotism și misticism al poeților metafizici sau al misticilor medievali, iar sensul sentimentului incestuos este precizat cu claritate – el reprezintă un simbol unificator, unirea aproape fericită a eului cu lumea. René spune: „Amélie avoit reçu de la nature quelque chose de divin; son âme avoit les même grâces innocentes que son corps; la douceur de ses sentiments étoit infinie; il n'y avoit rien que de suave et d'un peu rêveur dans son esprit; on eût dit que son coeur, sa pensée et sa voix soupiroient comme de concert; elle tenoit de la femme la timidité et l'amour, et de l'ange la pureté et la mélodie."[126] Și cum

ar fi putut să nu tindă către un asemenea ideal, care era sinteza rațiunii, a sufletului și limbajului, și care părea deja că se apropie de transcendență? „Elle étoit si belle, il y avoit sur son visage quelque chose de si divin, qu'elle excite un mouvement de surprise et d'admiration" (p. 159). Ea reprezintă elementul complementar, universal și necesar, al conștiinței aride, vide și alienate: „Hélas, j'étois seul, seul sur la terre! Une langueur secrète s'emparoit de mon corps. Ce dégoût de la vie que j'avois ressenti dès mon enfance revenoit avec une force nouvelle. Bientôt mon coeur ne fournit plus d'aliment à ma pensée, et je ne m'apercevois de mon existence que par un profond sentiment d'ennui" (p. 149).[127]

Asemănările cu eroul byronian de mai târziu (inima bolnavă, singuratică și melancolică) sunt evidente, însă mult mai interesant sunt de observat paralelismele cu Wordsworth și Dorothy din *Tintern Abbey* sau din *The Prelude,* și de a citi *René* prin această prismă. René vrea să obțină unitatea absolută, viziunea pierdută și totul suprem, întocmai ca și personajul lui Wordsworth. Însă căile de comunicare ale lui Chateaubriand cu Rousseau erau mai scurte și mai directe decât cele ale lui Wordsworth; așadar, el era mai familiarizat cu multiplele posibilități de analiză și de creare a personajelor. El era mult mai conștient de posibilitățile dramatice și scenice care se puteau realiza pe drumul către o reînnoită unitate paradisiacă. Naratorul din *René* este trist și neajutorat: el nu are nici o influență asupra personajelor pe care le-a proiectat pentru noi. Dezacordul cu personajele merge de la admirație până la invidie, învinovățire, regret. Contradicția tipică implică impactul separator al religiei (forța de conexiune primară) în planul unei încercări de integrare diferite, care, în consecință, rămâne la stadiul de simplu proiect. Ultima priveliște europeană gravată în memoria lui René este grăitoare: „D'un coté s'étendent les vagues étincelants, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément

dans les cieux" și, de asemenea: „La tempête sur les flots, le calme dans sa retraite... l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule" (p. 165).[128] Infinitul intră în conflict cu infinitul – de aici, înfrângerea.

În *Atala*, religia apare în aceeași lumină ambiguă. Ea este forța care aduce echilibrul printre factorii opuși ai pasiunii, fiind în egală măsură în contradicție cu pasiunile și având în consecință ea însăși nevoie de un factor de mediere. Acest lucru se observă cel mai bine în comunitatea indiană a părintelui Aubry, care este romantică și nu Biedermeier. Saint-Just ar fi închipuit-o așa: „on va travailler dans les champs, et si les propriétés sont divisées, afin que chacun puisse apprendre l'économie sociale, les moissons sont deposées dans les greniers communs pour maintenir la charité fraternelle. Quatre vieillards distribuent avec égalité le produit du labeur. Ajoutez à cela des cérémonies religieuses, beaucoup de cantiques; la croix où j'ai célébré les mystères, l'ormeau sous lequel je prêche dans les bons jours, nos tombeaux tout près de nos champs de blé, nos fleuves, où je plonge les petits enfants..." Pe scurt, ea este „le mélange le plus touchant de la vie sociale et de la vie de la nature", sau, mai explicit, „j'assistois aux noces primitives de l'Homme et de la Terre: l'Homme par ce grand contrat, abandonnant à la terre l'héritage de ses sueurs; et la terre s'engageant en retour à porter fidèlement les moissons, les fils et les cendres de l'homme" (pp. 88–90).[129] Regenerarea înapoiaților, cât și a celor prea evoluați este marcată de perfecta fuzionare dintre natură și cultură. Atala este strămutată și înstrăinată; ea își găsește complementul în Chactas, dar și în naratorul final, care este înstrăinat și strămutat din motive diametral opuse. Religia însăși devine un afect pătrunzător și vag, însă activ dintr-un punct de vedere estetic, așa cum se vede și în citatele de mai sus, sau în ritualurile panteiste ale părintelui Aubry, când are „pour autel un rocher, pour église le désert".

Prăbușirea acestei societăți se datorează, totuși, forței izolatoare a jurămintelor mamei Atalei, și de care Atala se simte legată. Încă o dată, ca și în *René*, interferența religiei ca un impuls integrativ concurent, este cea care duce la prăbușire. Natura și cultura trebuie să se întoarcă fiecare la sfera ei. Această separare nu trebuie să apară foarte diferită de pierderea viziunii întâlnită la Wordsworth sau de pierderea substanței divine de care vorbește Hölderlin; la urma urmelor, nu cunoaștem nici un caz în literatura romantică în care grația divină să fie pe deplin și pentru totdeauna recâștigată – cunoaștem doar momente fulgurante sau dorințe care se opresc la stadiul de proiect. Există, însă, două diferențe care dau de gândit. Prima este calitatea acceptării pierderii în epilogul *Atalei*, altfel o scenă de o mare serenitate. Acceptarea pierderii diferă de viziunile lui Hölderlin și respectiv Wordsworth, prin aceea că ea este privită, și nu integrată într-un proces: „Cette croix étoit alors à moitié entourée d'eau; son bois étoit rongé de mousse, et le pélican du désert aimoit à se percher sur ses bras vermoulus" și „il visita la grotte du Solitaire, qu'il trouva remplie de ronces et des framboisiers et dans laquelle une biche allaitoit son faon" (pp. 126–127).[130] Tot timpul, sentimentele naratorului (un secol mai târziu) înlocuiesc pe cele ale lui Chactas sau ale lui René europeanul, de care se deosebesc inevitabil. Cea de-a doua diferență este felul în care are loc pierderea cauzată de un agent extern, și nu datorită unei inevitabilități interioare. Sinuciderea Atalei este doar în aparență o autodistrugere. Vinovații se află altundeva; ei au un nume și pot fi atinși, ei pot fi pedepsiți. Acest lucru mi se pare mai mult decât potrivit pentru a contrabalansa abundența de culori și sentimente, comunitatea paradisiacă din prima parte a povestirii.

Într-un cuvânt, aș numi *Atala* și *René* opere H.R., montate în structuri tipice romantismului târziu. Acest lucru va fi și mai evident pentru acei care vor analiza legătura dinte *Atala* și *René*, și

eseurile care însoțesc nuvelele, după ce au fost extrase din *Les Natchez;* aceste eseuri adiacente emană în continuare violența textului central, teoretizând pe un ton moderat. *Atala* este, însă, învelită în straturi narative protectoare. Naratorul prezent a auzit povestea de la un indian, care o auzise la rândul lui de la alții, care la rândul lor „știau" că Chactas i-o povestise lui René europeanul cam prin 1725 sau așa ceva. Evenimentele ca atare se petrecuseră cu mult înainte de 1700. În consecință, povestirea se aseamănă cu un grup statuar, și este cu siguranță de-subiectivizată; eul își declină responsabilitatea pentru propriile sale avataruri, și, în schimb, se injectează o doză de istorism. O melancolie fină neutralizează structura H.R. și calmează radicalismul. Mai târziu, Chateaubriand își proclama disprețul față de egoism, pretinzând că ignoră deosebirea dintre eul transpersonal și cel exagerat de personal al generației post–1820.[131]

MULȚI MISTICI laici, vizionari excentrici și fantaști politici ai epocii au produs un aluat gros de „texte" care proclamau regenerarea, expansiunea și integrarea. Aceste texte înlesnesc culminarea întunecată a secolului al XVIII-lea francez și descărcarea lui romantică, și explică aerul melancolic, înfrânt și apatic al romanticilor de după 1815. Acest corp de opere a fost „anti-culminant" nu numai din punct de vedere istoric, dar și din punctul de vedere al intensității distrugătoare al *ecriturii* acestor magicieni, scriitorași, fanatici și rapsozi. August Viatte, Brian Juden și alții au demonstrat că sursele acestor producții nu sunt altele decât cele descoperite de Abrams pentru literatura engleză și cea germană: tradițiile orfice și cabala, misticismul pitagorean, speculațiile neoplatonice și apocrifele creștine.[132] Câteva nume vor sugera că, în mod surprinzător, Béguin ar fi descoperit echivalentele lui Ignaz Troxler ori G.H. Schubert, ori Heinrich Jung-Stilling, în textele

contemporanilor lor francezi. De pildă, Michelet, Balzac și Nodier erau perfect conștienți de reveriile apocaliptice ale lui Cousin de Grainville, și de rapsodiile sale vizionare din *Le Dernier Homme* (1805). Louis-Claude de Saint-Martin era recunoscut de majoritatea personalităților „Biedermeierului francez" de după 1815 ca fiind unul din adevărații înaintași, lui datorându-i nu numai concepția cvasipanteistică a Dumnezeului omniprezent, ci și perceperea hamanniană a limbii ca revelație. Mai puțină atenție i-a fost acordată unui Fabre d'Olivet și pitagoranismului său (din moment ce calul lui de bătaie era un imperiu teocratic), sau inovațiilor generice ale lui Hérault de Sechelles din *Voyage à Montbard* (1785) sau din *Théorie de l'ambition* (1802). În primii ani ai secolului, Maine de Biran era puternic atras de studiul somnabulismului. Între timp, Ballanche, poate cel mai mare dintre ei, trasa cu destulă claritate în teroria sa despre „palingénèsie" un termen comun al regenerării sociale și spirituale, a cărei dezmembrare avea să definească Biedermeier-ul european; la fel de important este faptul că el s-a simțit îndeajuns de liber pentru a-și introduce modul de gândire în scrieri mai literare cum ar fi *Antigona* și *Orphée* (ambele scrise înainte de 1820).[133] Restif de la Bretonne nu era doar inventatorul cvasirealist al romanelor de succes, el era și bizarul și vizionarul autor al unei filozofii – sexuală, pateistă și cosmică; lucrări de o inventivitate care amintea de Blake, proclamau unitatea unei lumi în cadrul unui imens organism, împreunarea universală și apariția iminentă a unei religii unificate a Tatălui-Soare și Mamei-Pământ.[134] Și poate că Joseph de Maistre ar fi privit cu mai puțină mirare îngrozită dacă ar fi luat în considerație în contextul contemporanilor săi de o exuberantă creativitate, al căror discipol și coleg era (Saint-Martin, Masonii Liberi).[135]

Întreaga perioadă este dominată de romanele gotice și sentimentale (începând cu Jacques Cazotte, până la D-na de Genlis), abundă în almanahuri și pamflete[136], este sufocată de oratori și ziariști. Danton, Mirabeau și P.V. Vergniaud pot fi analizați în aceeași manieră ca și Saint-Just, și cu aceleași rezultate. Este, de asemenea, perioada experimentelor acelor *fêtes nationales*, care încercau cu mult înaintea lui Wagner să creeze o *Gesamtkunstwerk**. Între 1792–1794 au fost montate o serie de parăzi, spectacole grandioase și demonstrații de masă, multe din ele concepute de David, toate având o tematică evidentă, o feerie de lumini, muzică și reprezentații actoricești, și care uneori culminau cu înălțarea unor statui grandioase. Scopul lor era evident transformarea oamenilor ca întreg într-o operă de artă. *Marseilleza* și celelalte imnuri și compoziții ale lui Marie-Joseph Chénier și alții *se înscriau* pe aceeași linie.[137]

Studii recente, cum ar fi cele ale lui Peter Brooks, au atras din nou atenția asupra melodramei și a teatrului bulevardier care abundă la începutul secolului al XIX-lea.[138] Consider că aceste scrieri pot fi introduse în categoria „textelor", cu alte cuvinte, a expresiilor directe, lipsite de vigoare estetică, ale aceleiași nevoi nemijlocite de intensitate și plenitudine.

Părerea mea este că nu putem preciza cu maximă exactitate un început al H.R. francez (doar dacă luăm convenabila dată de 1789 ca punct de reper). Ea poate fi o determinare în timp încurajatoare, deoarece este o dovadă limpede a naturii organice extrem de integrată a situației literaturii franceze în acel moment. Scrierile anilor 1770 și 1780 alunecă imperceptibil spre romantism. (Conceptele lui Monglond par să fie mai sensibile la mișcările energice ale corpului literar, în comparație cu cele ale lui Moreau

* *Operă de artă completă* (n. tr.).

sau Van Tieghem.)[139] Evenimentele majore par să fie, în primul rând, *Confesiunile* și *Reveriile* lui Rousseau. Acestea sunt urmate sau însoțite de multe altele. Mercier cu fantasticele lui *Songes* și cu viziunea sa utopică asupra Franței anului 2440 – cu preoții ei muncitori, cu arhitectura simplă, funcțională, regii burghezi și religia cosmologică – au influențat pe J.M.R. Lenz și Chr. D. Fr. Schubart, într-o oarecare măsură pe Herder și Goethe, și cu siguranță pe Jean Paul.[140] Opera literară teoretică și erudită a lui Bernardin de Saint-Pierre, cum ar fi, de pildă, propunerea de a construi un oraș ideal pe malurile Amazonului, împreună cu scrierile de tinerețe ale lui Henri Linguet, care nu a ezitat să pledeze pentru introducerea terorii în serviciul fericirii colective mult înainte de Saint-Just și de Maistre (și care numea pâinea un drog ucigător), sau teoria despre revoluție a lui Marat (*Les Chaînes de l'esclavage*) vin să completeze cunoștințele noastre despre evoluția romantismului în Franța. În aceste opere, toate ingredientele unui romantism esențial victorios sunt deja prezente, cu excepția unuia singur: succesiunea paradigmatică a etapelor care formează intriga romantică. Aceste scrieri sunt prea molatice, prea maleabile, prea proteice în formă – nu sunt cristalizate și nu au acea direcție estetică și filozofică pe care le găsim cel puțin la figurile proeminente ale generației următoare (Saint-Just, Saint-Martin, Sade și Chateaubriand). Mai mult, E.P. de Sénancour, ignorat în timpul vieții, dăduse dovadă de discriminări conceptuale aproape identice cu opoziția fantezie-imaginație a lui Coleridge, experimentând în același timp personaje capabile să înțeleagă universul ca pe o conștiință. Sénancour a făcut legătura între Rousseau și H.R. francez.[141]

Cred că acum putem da un răspuns la întrebarea pusă la începutul capitolului: da, scriitorii francezi ai perioadei 1820 și de mai târziu au fost profund conștienți de textele H.R., apărute cu

puțin timp înaintea lor, și s-au străduit să le răspundă. Reflecțiile cosmologice ale lui Nodier conferă unitate operei sale; ele sunt împrumutate de la Ballanche.[142] Saint-Martin a influențat nu numai pe romanticii târzii, dar și pe unii mistici speculativi germani, cum ar fi Baader.[143] Mme. de Staël a trecut și ea prin criza martinistă. Sénancour, Bernardin de Saint-Pierre și Ballanche au promovat la rândul lor armonia orfică și au determinat stilul și ideologia lui Lamartine și Felicité Lamennais. Naturalismul lui Chateaubriand datorează mult misticismului contemporanilor săi mai bătrâni și influențează, la rândul său, pe Vigny, Hugo, Nerval și Gautier. Mercier a fost citit cu lăcomie de Lamartine, Vigny, Nodier, Musset, Gautier, Balzac și Baudelaire.[144] Lamartine a fost influențat și de Sade și de Saint-Martin: atunci când el sau Musset vorbeau despre cumplitele avataruri ale sufletelor lor istovite, ei vorbeau de fapt despre predecesorii lor, și nu despre viețile lor destul de pașnice și plăcute în realitate. Poate că Saint-Just nu a exercitat o influență directă, însă Revoluția în întregul ei a constituit o astfel de influență. Cercetătorii se conving acum din ce în ce mai mult că Borel, Manzoni și Balzac îl cunoșteau bine pe Sade și că, de fapt, mulți cititori l-au asociat până la asimilare cu Rousseau. Continuitatea internă a romantismului francez se bazează, așadar, pe o continuitate cu vizionarii și revoluționarii, cât și pe o reacție la aceștia. Această continuitate dialectică profund națională este tocmai cea care face ca literatura franceză să se asemene atât de mult cu celelalte literaturi europene, și care o integrează în niște tipare care transcend aspectul pur național.

FOLOSIREA modelelor culturii europene în studiul evoluției generale a romantismului francez în perioada 1770–1840 scoate la iveală faptul că cititorul nu mai este obligat să postuleze o multitudine de romantisme pentru a regla decalajul temporal evident al

literaturii franceze. Este destul de limpede că romantismul francez, în pofida unor particularități locale, individuale și (într-o măsură mai mică), național-istorice, nu se abate de la structura europeană generală. Mai concret, diferențele de stil și conținut dintre principalul grup de romantici anglo-saxoni și generația franceză a anilor 1820 pot fi explicate de perioada de timp în care aceștia scriau. Romanticii francezi ai anilor 1820–1830 nu aveau nici un motiv să scrie exact ca Blake sau Hölderlin. Ei aveau mult mai multe motive să se asemene cu ceilalți scriitori europeni ai perioadei 1820–1830, lucru pe care l-au și făcut. Romantismul francez nu a debutat de două ori. Construcția năvalnică, însă gradată a modelului uman romantic de-a lungul secolului al XVIII-lea în Franța, și mișcarea lui dialectică au fost cu adevărat lansate și puse în aplicare, fără să fie mai prejos decât cel din literatura engleză, și poate într-o formă mai clară decât cel din literatura germană. Deosebirea va fi descoperită în diversitatea materialelor, în cantitatea și calitatea lor. Concluziile unor autori atât de deosebiți cum ar fi Ernst Benz, Abrams, Viatte și Béguin sunt de-o asemănare izbitoare: ei descoperă paradigme, viziuni și scopuri identice la diverși scriitori. Totuși, destul de rar se ridică voci curajoase ca cea a lui Claude Pichois care să spună: „Le romantisme français, le romantisme des manuels n'a qu'un point commun avec le romantisme allemand: le nom"; și „Les vrais grands romantiques, il faut les découvrir avant la Révolution et après la chute des *Burgraves* (1834). Ce sont les «preromantiques»: Rousseau, Sébastien Mercier, Restif de la Bretonne, Sénancour."[145] Nu-i împărtășesc pe deplin părerea, mai ales în ceea ce-l privește pe Baudelaire, însă cred că Pichois are un mare merit prin aceea că accentuează asupra faptului că Sénancour și-a dezvoltat, independent de Novalis, o structură vizionară aproape identică.

Reflectând asupra desfășurării literaturii franceze înainte și după 1800, descoperim din nou cum structuri ficționale complexe pot dirija și modela gândirea și existența umană. A recunoaște natura și impactul lor specific nu înseamnă totuși a nega faptul că aceste structuri sunt implicate și în transferuri și în substituiri. H.R. francez capătă aceste forme neobișnuite *tocmai* datorită faptului că impulsul și capacitatea de transformare a Iluminismului francez au fost deosebit de puternice, iar caracterul lor practic a atins un grad neegalat de alte literaturi. În mod identic, romantismul târziu francez (recunoscut cândva ca fiind etapa imediat următoare epicentrului exploziei romantice – complementară acesteia, pe care o modifică și o îmblânzește), poate fi privit cu conștiința curată drept o mișcare literară europeană de frunte, în perfectă armonie cu epoca Biedermeier.

IV

ROMANTISMUL EST-EUROPEAN: MODELE DE SUBSTITUIRE

ÎN LITERATURA EUROPEI CENTRALE și de est tipul de romantism modificat și liniștit este mai evident și mai semnificativ decât în oricare altă parte. Cu toate acestea, două deficiențe principale de cercetare în acest domeniu i-au împiedicat până acum pe specialiștii în romantism să aprecieze corect acest fenomen. Prima este refuzul de a căuta cu adevărat trăsături comune dincolo de estul Germaniei. A doua este incapacitatea de a înțelege corect relația dintre evoluțiile romantice din diverse zone ale Europei. Drept urmare, a degenerat conceptul general despre romantism și s-au ivit incertitudini asupra limitelor cronologice ale acestei perioade.

Propagarea fenomenelor artistice înăuntrul unei culturi recunoscute ca fiind unitară a fost analizată *în teorie* chiar mai puțin decât receptarea impulsurilor din afara acelei culturi. Știm mai multe despre influențele arabe asupra Evului Mediu sau asupra temelor literare chinezești din secolul al optsprezecelea decât despre delicatul mecanism prin care s-au răspândit formele baroce în Europa, sau despre modul în care romantismul a ajuns să migreze dintr-un centru inițial în multe alte zone îndepărtate. Asemenea omisiuni rezultă din incapacitatea de a înțelege organizarea pluralistă specifică culturii occidentale (spre deosebire de cultura chineză sau egipteană, de pildă, sau chiar de cultura

greco-latină). Etapele romantismului și evoluția sa internă pot fi foarte bine discutate ca un prototip unic; modul în care s-a produs succesiunea acestor etape în diverse zone ale Europei a variat de la caz la caz.

În studiile sale fundamentale comparatiste asupra industrializării europene din secolele optsprezece și nouăsprezece, Alexander Gershenkron a stabilit un număr de principii chiar și pentru cei ce nu subscriu la teoriile mai stricte asupra determinării socio-economice a substituirii. Printre acestea sunt următoarele:

1. Cu cât economia unei țări era mai înapoiată, cu atât mai probabil era ca industrializarea să aibă un început discontinuu, ca o enormă zvâcnire care se produce la un ritm relativ ridicat de dezvoltare a producției industriale.

2. Cu cât economia unei țări era mai înapoiată, cu atât mai pronunțat era accentul pe care industrializarea îl punea pe mărimea uzinelor și întreprinderilor...

3. Cu cât economia unei țări era mai înapoiată, cu atât mai mare era rolul pe care-l jucau factorii instituționali speciali, concepuți ca să alimenteze rezerva de capital pentru industriile în curs de formare, și totodată să le asigure o conducere mai puțin descentralizată și mai bine informată; cu cât țara era mai înapoiată, cu atât erau mai pregnante coerciția și puterea de includere a acestor factori.[1]

Gerschenkron a descris și zone dezvoltate sau înapoiate în funcție de succesiunea instituțiilor folosite ca sursă de credit pe parcursul industrializării lor: uzinele, de la bun început; băncile și mai târziu uzinele; sau capitalul de stat, apoi băncile și doar la sfârșit uzinele. Cu alte cuvinte, Gerschenkron a demonstrat că în diverse țări rezultatul industrializării a fost același, dar că procesul industrializării e diferit și că acolo unde premisele dezvoltării (luând ca model, de exemplu, pe cel englezesc) au lipsit, ele au fost

înlocuite cu altceva. De fapt, Gerschenkron a dat o explicație: „cu cât o țară era mai înapoiată în ajunul marii zvâcniri a progresului industrial, cu atât mai probabil era ca procesele industrializării sale să prezinte un tablou bogat și complet".[2] Odată ales un model de dezvoltare, se poate stabili o anumită previzibilitate sistematică în modul în care ea se manifestă de la țară la țară, cu ajutorul unor seturi de modele de substituire.

EVIDENT că nici conceptul înapoierii și nici cel al dezvoltării nu pot fi aplicate ușor unei situații culturale. S-ar putea proceda empiric, măsurând dacă o situație culturală este mai mult sau mai puțin avansată prin intermediul unor indicatori cum ar fi: ediții literare, număr total de autori, autori declarați importanți (conform unor criterii convenționale), și autori care urmează curentele predominante din țările respective. O asemenea întreprindere sociologică ar fi legitimă și interesantă, dar nu pare viabilă în viitorul apropiat. Chiar și conceptul de dezvoltare este puțin probabil să coincidă cu o concepție acceptabilă asupra progresului, așa cum se întâmplă în istoria economică: în această privință chiar și Marx avea rezerve serioase.[3] De fapt, nici nu cred că există vreo istorie literară modernă, care să-și conceapă tema de cercetare ca o evoluție lineară.

Totuși, în cadrul unor perioade de timp limitate, de 100 sau 150 de ani, de pildă, ar fi mai ușor de determinat o direcție generală a mișcării literare și dacă, în funcție de această mișcare *relativă*, un autor sau o operă pot fi considerați mai mult sau mai puțin avansați. Voi restrânge și mai mult această afirmație, făcând observația că acest sens al termenului de *avansat* sau *înapoiat* este strict limitat la timp și are foarte puțin de-a face cu valoarea sau calitatea; într-adevăr, dialectica dezvoltării literare funcționează în așa fel, încât o operă valoroasă care pare „dislocată cronologic" este foarte probabil să apară după un timp mai incitantă și mai influentă.

Bănuiesc că aici funcționează o variantă a legii devianților[4] (*écarts*), de data aceasta dintr-un punct de vedere istorico-literar și nu strict stilistic.

Deci, presupunând că dezvoltarea literară europeană generală include etapele înfățișate în Capitolul 1 și anume: Iluminismul (neoclasic), Iluminismul (preromantic, sau clasicism modificat în diverse direcții), H.R., perioada romantică târzie sau Biedermeier[5], este limpede că întreaga gamă de etape a fost parcursă doar în Anglia și într-o mai mică măsură în Germania și Franța. În majoritatea celorlalte țări, ori lipsesc una sau mai multe etape ori ordinea pare a fi răsturnată, ori o etapă pare să le fi absorbit pe celelalte. Cel mai interesant este ultimul caz, deoarece indică un soi de „telescopare" (ca să utilizăm un termen folosit în științele sociale), desfășurarea simultană a mai multor perioade pe parcursul unei perioade de timp relativ scurte.

Istoricii literari și sociologicii Europei de est tind să reacționeze în trei moduri atunci când sunt confruntați cu un model de dezvoltare occidental și trebuie să-l aplice la un context local rigid. Primul mod este pur și simplu de a declara că toate categoriile istorico-literare din Europa de est diferă de cele din vest și trebuie definite în felul lor specific. Astfel, mulți istorici ai literaturii ruse denumesc sfârșitul secolului al optsprezecelea și începutul secolului al nouăsprezecelea „Epoca de argint" sau „Epoca lui Pușkin", sau limitează Iluminismul rus la cea de a doua jumătate a secolului al optsprezecelea. Istoricii literari cehi vorbesc foarte des despre o perioadă de „renaștere națională" (1780–1830) și așa mai departe. Acest gen de reacție tinde să scoată în evidență condițiile istorice locale – de pildă, implicațiile naționale, socio-politice, uneori revoluționare, ale literaturii romantice din est – în contrast cu accentul pus de Occident pe imaginație și împlinire individuală și la fel, pune caracterul moderat și reformator al Iluminismului din

Europa centrală, în contrast cu implicațiile sale radicale din vest. Conceptul de *Goethezeit* constituie uneori o paradigmă pentru dezvoltarea alternativă a literaturii est-europene.

A doua reacție pare a se întemeia pe o concepție epidemică asupra unor categorii culturale fixe. Se consideră că acestea se răspândesc din vest spre est ca o boală molipsitoare, modificând condițiile și contaminând populații masive. Fiecare perioadă sau subperioadă din vest trebuie să-și găsească un anumit echivalent în est, în pofida unei rămâneri în urmă de treizeci sau cincizeci de ani. Astfel, unii susțin că preromantismul ceh a înflorit între 1815 și 1830, preromantismul românesc este împins până în 1848 sau până mai târziu, Iluminismul maghiar este situat în general între 1772 și 1820 și așa mai departe. Teoria „bolii contagioase" a fost alimentată de prejudecata marxistă conform căreia etapele dezvoltării istorice (societatea sclavagistă, feudalismul, capitalismul, socialismul) trebuie neapărat să urmeze una după alta, într-o înlănțuire perfectă, în fiecare țară în parte.

Abia al treilea grup de reacții pare să se apropie de metodologia lui Gershenkron în domeniul științei sociale. Autori ca Vera Călin sau Istvan Söter argumentează că la sfârșitul secolului al optsprezecelea și începutul celui de al nouăsprezecelea are loc în Europa de est o telescopare a perioadelor. Iluminismul și romantismul, ambele inspirate de Occident, se suprapun și astfel creează un nou gen de mixtură culturală între 1770–1790. Evident, această teorie include câte ceva din toate teoriile anterioare: de la una ia ideea influenței, de la alta ideea specificului local. Poate că cel mai convingător argument care a fost adus este că majoritatea societăților est-europene (dar îndeosebi cea maghiară, cehă și românească) s-au aflat pe tot parcursul secolului al optsprezecelea într-o stare de stagnare și de declin. De aceea, chiar și unele propuneri moderate de reformă au putut eluda reacțiile pătimașe,

sentimentele înălțătoare de natură romantică, aspirațiile de fericire supremă și regenerare. Cu alte cuvinte, Iluminismul a dat naștere romantismului, nu într-o succesiune dialectică, prin contrast și continuitate, ci mai degrabă într-o dialectică a simultaneității, ca o excrescență contemporană, ca un supliment.

Tocmai această latură antiistorică a teoriei nu mă satisface. Eu cred că pentru aceste literaturi sunt valabile explicații diferite pentru perioadele 1780–1800 și 1820–1840. Mai întâi, voi trece foarte scurt în revistă trei literaturi ale Europei centrale și de est, apoi voi prezenta teoria mea și voi indica în ce mod consider că se aplică această clasificare și la alte literaturi.

*

LITERATURA ROMÂNĂ a stagnat pe tot parcursul secolului al optsprezecelea. A existat o proporție destul de mare de asimilări culturale (traduceri și adaptări din autori francezi sau chiar englezi și germani)[6]. Mijloacele tehnice ale comunicării culturale (tiparnițe și biblioteci erudite, private sau chiar publice) s-au îmbunătățit spectaculos; multe dintre genurile tradiționale (cronici, scrieri moral-religioase, romane mitice populare) au continuat să înflorească, dar exista foarte puțină activitate literară creatoare care să poată fi corelată cu evoluțiile europene. În schimb, scrierile românești din secolul al șaptesprezecelea și din primii ani ai secolului al optsprezecelea (D. Cantemir), par realmente să se apropie mai mult de curentele occidentale predominante. Abia spre 1790 s-a produs o modificare literară semnificativă.

În această etapă, la București, frații Văcărești, imitând modelele grecești și italiene, au dezvoltat o poezie anacreontică. Ei au așternut calea pentru o nouă etapă în literatura română, erotismul lor rococo fiind deseori îmbinat cu tonalități eroice și naționaliste;

în poezia lor este vizibilă influența temelor și formelor folclorice. Și mai semnificativ este faptul că un grup de filologi, istorici și critici, denumit ulterior Școala Ardeleană, a descoperit, după studii făcute la Roma și Viena, rădăcinile latine ale limbii române și a pus bazele teoretice ale disputei asupra identității naționale care se va dezlănțui în secolul al nouăsprezecelea și va continua până târziu, în secolul al douăzecelea.[7] În scrierile lui Samuil Micu (1760–1806), Gheorghe Șincai (1754–1816) și Petru Maior (1760–1821), a existat o componentă radical-romantică puternică, transformată câteva decenii mai târziu în teoretizare pur romantică, în opera urmașului lor, Timotei Cipariu (1805–1887). Obsesia purității rasiale și lingvistice, întoarcerea la rădăcini, istoria ca fabulă și mitul regenerării după cădere și descompunere, ilustrează clar orientarea lor generală.

Deși aceste mișcări sunt de natură iluministă, este greu de împărtășit opinia majorității istoricilor literari români, conform căreia Iluminismul românesc ar fi dăinuit până în 1830, fiind urmat de preromantism între 1830–1848, și de romantism, cu realizările cele mai marcante între 1870–1880 și 1880-1890[8]. Paul Cornea, în lucrarea sa fundamentală asupra originilor romantismului românesc[9], arată foarte limpede, analizând perioada 1790–1850, că în masa de producții poetice minore ale epocii se pot distinge elemente de idilism sentimentalist, de neoclasicim iluminist și de didacticism, cu trăsături romantice depline.

Cele mai interesante probleme sunt ridicate de perioada 1830–1860; este ușor de recunoscut natura sa semiromantică. Principalii poeți ai vremii au fost influențați de Lamartine, Hugo și Byron: Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Cezar Bolliac au scris meditații melancolice, balade orientale și istorice pitorești și pamflete sociale protestatare, dar, în general, s-au ținut departe de preocupările centrale ale imaginației și transafigurării

romantice. Cel mai mare poet al acestei perioade, Vasile Alecsandri, era moderația întruchipată; el adăuga o tentă ironică sau academică motivelor romantice marginale tratate de contemporanii săi, afecta seninătatea lui Horațiu și vioiciunea ironică a lui Ovidiu și aborda toate temele romantice cu o detașare plină de grație, care demonstrează o lipsă de implicare pasionată, similară cu cea a stilului Biedermeier.

Dintre principalii autori de ficțiune, Costache Negruzzi și Alexandru Odobescu au scris tablouri istorice care, prin maniera lor istoricistă migăloasă, nu pot fi considerate decât ca aparținând Biedermeier-ului, în timp ce romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi* (1863) manifestă un amestec post-balzacian de senzaționalism și realism social – foarte îndepărtat de intensitatea romantică a romantismului esențial. Bălcescu a scris istorie în maniera lui Jules Michelet și a lui Edgar Quinet; Scrisorile lui Ion Ghica și *Pseudokynegetikos*-ul lui Odobescu sunt doar avangarda unui vast corp de eseuri convenționale, uluitor de apropiate ca manieră, ton și eleganță de creațiile lui Lamb și ale lui Xavier de Maistre – care nici nu le erau prea bine cunoscute.[10]

Romantismul vizionar al lui Mihai Eminescu dintre 1870–1880 este o reconstituire anacronică dar logică a unui aspect care se întâlnește rareori la începutul secolului al nouăsprezecelea[11]; ar fi de adăugat că procesul acesta de recuperare s-a desfășurat oarecum „clandestin", prin proiecte și manuscrise nepublicate. Titu Maiorescu, mentorul riguros victorian al României în chestiuni estetice, a încurajat sau chiar a impus suprimarea lor, promovând în schimb aspectele realiste, grave, Biedermeier și victoriene din opera lui Eminescu. Filozofia lui Eminescu, o combinație de Schopenhauer, J.F. Herbert, H.T. Buckle, Herbet Spencer și Hegel, este în mare parte răspunzătoare de aspectul schizofrenic al operei poetului: latura

„neptunică", diurnă, discursivă și rațional-socială atât de opusă laturii „uranice", nocturne, vizionare, extrem de subiective și mitice.[12]

PROCESE OARECUM SIMILARE au avut loc în mai bogata literatură maghiară învecinată. Secolul al optsprezecelea a fost o perioadă de declin literar, după înflorirea scrierilor renascentiste și chiar baroce din cele două secole anterioare; se spune de obicei că Iluminismul maghiar ar fi început după 1772 și că ar fi pătruns adânc până în perioada 1820–1830, în timp ce „Epoca reformei" sau „Vormarz"-ul (aproximativ între 1820–1844 sau 1820–1850) este considerată că reprezintă romantismul maghiar.[13]

Dar ce fel de Iluminism descoperim când privim faptele de aproape? Nu încape nici o îndoială că ideile lui Locke, Voltaire și Montesquieu au fost introduse în Ungaria îndeosebi de către György Bessenyei și de discipolii lui, care se considerau reprezentanți ai Josephinismului. Dar, încă de la început toate acestea au fost îmbinate cu accentuarea sentimentului național, cu admirația față de trecut, chiar față de un conservatorism solid, trăsături care par să-și devanseze epoca; în cel mai rău caz, ele conferă o coloratură preromantică hotărâtoare Iluminismului maghiar. Predominanța toposului extins al idilei societale (deseori, dar nu întotdeauna, transpusă în trecutul istoric) este, de asemenea, o trăsătură tipică. Benedek Virág (1754–1830) și cercul admiratorilor săi, format din Sándor Kisfaludy (opera sa cea mai influentă apărând în jurul anului 1800) și Daniel Berzsenyi (care, este adevărat, a devenit cunoscut abia după 1813) ilustrează acest aspect caracteristic. La toți întâlnim o îmbinare specifică a erotismului literar (trăgându-se din Horațiu sau Petrarca) cu o melancolie mai locală sau cu exaltarea unei obscure epoci de glorie.[14] Alte exemple ar fi Mihály Csokonai Vitéz, care și-a scris majoritatea operelor între 1790–1800 și Mihály Fazekas, care și-a scris singura sa operă

importantă, *Ludas Matyi (Mateiaș Gâscanul)*, în 1804. Primul demonstrează o îmbinare personală de rococo întârziat și de sentimentalism (*Dorattya* a fost clar influențată de *The Rape of the Lock* a lui Pope) cu o profundă cunoaștere cvasiromantică a existenței temelor folclorice și a procedeelor stilistice folclorice[15]; iar drama sa, *Tempefői* este o bună prezentare a mitului *poemului damnat*, în pofida unui grațios formalism și a absenței sarcasmului. O îmbinare similară poate fi recunoscută de îndată în *Ludas Matyi*.

Cu alte cuvinte, s-ar părea că acești scriitori preromantici alunecă imperceptibil într-un fel de Biedermeier timpuriu, pregătind însă în același timp explozia romantică. Putem aplica aici vederile lui Alexandru Ciorănescu asupra literaturii române și anume că, pe fondul situației culturale (și, aș adăuga eu, și a celei sociale) stagnante din Europa centrală și de est, atât trăsăturile iluministe cât și cele romantice puteau fi privite ca poziții egalmente revoluționare și puteau fi astfel folosite alternativ și substitutiv[16].

Nu există în zona la care ne referim o legătură organică între modelul de Iluminism aflat în evoluție, pe de o parte, și rezultanta sa romantică și negarea sa, pe de altă parte. Ceea ce întâlnim este mai degrabă o combinație, un fel de medie a trăsăturilor, făcută la repezeală. În această etapă timpurie, trăsăturile cvasi-Biedermeier nu reprezintă poate decât o coincidență: romantismul occidental dintre 1820–1840, aflat în retragere, a încercat să ocupe un teren de mijloc, între romantismul de vârf și un Iluminism recuperat, aidoma celui pe care est-europenii îl căutau între 1780–1800. Dar trebuie să luăm în considerație și fundalul socio-cultural capabil să dicteze chiar înaintea revoluției franceze când s-a stabilit că impulsurile conservatoare-nostalgice și cele radical-didactice nu sunt incompatibile[17]. În această privință, Europa de est se aseamănă mai mult cu Anglia decât cu Franța și Germania.

De aceea, nu este ciudat faptul că „romanticii" maghiari de după 1820 se deosebesc mai mult ca valoare decât ca substanță de generația precedentă. Operele principale ale lui Mihály Vörösmarty, epopeea în hexametri *Zalán futása (Fuga lui Zalan)*, 1825 și tragediile sale istorice, au urmat îndeaproape tradiția lui Csokonai și Berzsenyi. Piesele sale istorice, piese ale sângelui și răzbunării, sunt scrise în maniera lui Victor Hugo. Poemele sale politice și filozofice mai scurte au timbrul organizației *Jung Deutschland;* în ele găsim pesimism și îndoieli individuale, îmbinate cu aspirații naționale și sociale, ceea ce în toată Europa semnalizează colapsul paradigmei romantismului esențial.

O serie de figuri minore ar putea fi definite drept pur Biedermeier: János Garay, ale cărui *feuilletons,* scurte piese descriptive și poezii umoristice, sunt în spiritul lui Lamb și Hunt; Ferenc Toldy, istoric și critic romantic târziu tipic; Miklós Jósika, care, în romanele sale istorice dintre 1830–1850 adapta viziunea lui Scott la istoria transilvăneană; Pál Vasvári, care filozofa în maniera lui Saint-Simon, Fourier și Michelet; sau Mihály Tompa, la care asimilarea temelor și versificației folclorice este controlată de seriozitatea și respectul pentru meticulozitate, caracteristice Biedermeier-ului.

Dovada esențială va fi furnizată de însuși Sandor Petöfi. Dintre principalele sale poeme epice, *A helység kalapácsa (Ciocanul satului),* 1844, a fost recunoscut imediat drept antiromantic, demolând convențiile și jucându-se abil cu registrul interior, situându-se pe undeva între Heine și Pușkin și în mod cert nu departe de maniera lui Mickiewicz din *Pan Tadeusz.* Pe de altă parte, *János Vitéz (Janos cel viteaz),* 1845, folosește fantasticul în maniera deliberată, jucăușă, a romanticilor târzii și desigur evită intensitatea profetică a imaginației primei generații romantice. Firește, se poate discuta dacă nu cumva, în lirica sa mai scurtă, în micro-romanul *A*

hóhér kotele (Funia călăului) și în alte scrieri ale anilor 1845–1846, Petöfi nu se apropie de un romantism mai pur. Am impresia că și după ce vom răspunde probabil afirmativ la această întrebare, vom găsi acest episod H.R. scufundat într-o masă de poezie de gen, capricioasă, idilică, descriptivă, care include *Az Alföld (Câmpia)*, 1844, *Seri de iarnă* și *Stegarul* (după 1847) și neapărat jurnalele sale de călătorie și proza ocazională din *Pesti Divatlap*.[19] În *A Tisza* (1847) și în poeziile descriptive și de gen îl găsim pe Petöfi cu ceea ce are mai caracteristic: scenele furtunoase și cele idilice mai degrabă alternează decât se organizează în jurul modelului trecut versus viitor („alienare versus izbăvire") cu o evoluție inteligibilă. Mai mult, personajele lui Petöfi dovedesc că autorul e familiar cu excentricii și neadaptații lui Dickens, iar o analiză minuțioasă a modului în care tratează structurile împrumutate din poezia populară demonstrează cât de mult îi devansase pe romantici[20]. Într-un cuvânt, evoluția de la Csokonai la Petöfi este o evoluție a măiestriei, sau poate a informației estetice și nu una de adâncime, care să implice automodelarea existențialității umane.

CÂTEVA SCURTE COMENTARII asupra periodicizării literaturii cehe vor clarifica, sper, și mai bine modelul romantic de dezvoltare specific Europei de est. După cum a arătat William Harkins, au existat polemici foarte serioase asupra acestui subiect și concluzia aproape general acceptată ar fi că Iluminismul ceh s-a prelungit până târziu în secolul al nouăsprezecelea, urmat de perioade preromantice și romantice destul de scurte, între, aproximativ, 1815 și 1860[21]. Acest punct de vedere corespunde cu cea de a doua categorie a teorii descrise mai sus, care susține că toate etapele modelului occidental trebuie redescoperite într-o înlănțuire

identică în est, cu o întârziere medie de jumătate de secol. O privire mai atentă dezvăluie cu ușurință o situație diferită.

Iluminismul ceh a avut un caracter radical exploziv care îl înrudește îndeaproape cu romantismul. De aceea, un număr atât de mare de istorici literari îl numesc perioada renașterii[22]. Imposibil de trecut cu vederea numeroasele trăsături ce trimit la romantism chiar și în opera unui raționalist ca Josef Dobrovsky; a fost influențat de Herder, era admirator al fraților Schlegel, care considerau că mitologia slavă și indiană au o bază comună și care au încercat să localizeze rațiunea universală în specificul slavic *Um*[23]. Pe de altă parte, A.J. Puchmajer a considerat că poate încuraja sau dezvolta romantismul prin intermediul poeziei în manierea mișcării Göttinger Hain și a stilisticii rococo[24]. Găsim același tip de îmbinare și în opera și viziunea reprezentanților mai naționaliști ai literaturii epocii, cum ar fi Josef Jungmann și Ján Kollár. Lui Jungmann îi displăceau poeții romantici și a încurajat răspândirea operelor lui Voltaire și Wieland, Pope, Goldsmith și Goethe (este semnificativ că din operele acestuia din urmă a tradus *Hermann și Dorothea*). Dar, în același timp, el a scris elogios despre trecutul slavilor, pe care l-a modificat cu fantezie și a manifestat un naționalism puternic. Nu voi discuta jocul tipic pentru tranzițiile preromantice al colecțiilor de false manuscrise de la Králove Dvúr și Zelená Hora (lucrările imaginare ale lui Vacláv Hanka, realizate cu ajutorul lui Joseph Linda și alții) desigur exemple de frunte ale funcționării imaginației cu material literar și teoretic îmbinat.

Dar să ne oprim la Jan Kollar și F.L. Čelakovský care exprimă de minune atitudinea ambivalentă față de romantism a scriitorilor aparținând „renașterii" cehe. Acești oameni cunoșteau bine principalele figuri romantice din Europa (uneori prin contacte personale) și totuși încercau să găsească o cale de mijloc, specific diferită de cea a romantismului vest-european pur. În perioada

studiilor sale germane, Kollár îi admira pe Goethe, Arndt și Jahn; ideile lui Lorenz Oken, J.F. Fries și Heinrich Luden le-a asimilat ca sugestii pentru o viziune patriotico-națională de grandoare slavă și pentru potențialul lor mitic; putem urmări mai bine chiar decât la Jungmann mecanismul transferului de structură de la cosmic la lumesc, în producția poetică sau în divagațiile teoretice ale lui Kollár[25]. Cursurile sale și manuscrisele, publicate sau postume, asupra identității zodiacului slav cu cel indian-egiptean sau etimologiile fantastico-filozofice asupra conceptului de *Slav* se situează pe aceeași linie cu alte încercări de a structura poetic zone întinse de discurs intelectual pe care le întâlnim la începutul secolului al nouăsprezecelea[26] pretutindeni în Europa. Asemenea trăsături caracteristice metamorfozei Biedermeier fac ca până și conservatorismul ulterior al lui Kollár și admirația sa pentru A.S. Khomyakov să fie irelevante. Mai devreme și poate mai drastic decât alții, Kollár a exprimat tensiunea cultură-civilizație, care, de la Herder încoace, i-a obsedat pe intelectualii germani și est-europeni până târziu în secolul al douăzecilea.

Josef Mühlberger afirmă, în mod corect cred eu, că străvechiul concept *Mir*, cu ambele sale implicații de pace și de cosmos și cu fundamentarea sa în satul-stat matriarhal, în care proprietatea comună era bazată pe moderație și evoluție pașnică, a fost important pentru modelarea noțiunilor perceptuale tradiționale ale literaturii cehe[27].

Atunci când a fost redescoperit, acest concept a conferit o multdorită legitimitate istorică și chiar religioasă unei varietăți de viziuni holistice. Se poate ușor vedea cum puteau Puchmajer, sau alții, să-și raporteze idilismul lor rococo la un atare concept viguros și de mare pondere. I-a fost dat lui Čelakovský să clarifice această opoziție în cele două serii de poezii ale sale din 1829 și 1839: *Ohlás pisni ruskych* și *Ohlás pisni ceskych*. Însuși Čelakovský a

susținut că el a atras atenția asupra deosebirilor dintre morfologiile psihologice etnice, opunând codrii adânci, stâncile colțuroase și valurile tumultoase ale spiritului rus, pajiștilor deschise, tufișurilor prietenoase și izvoarelor șopotitoare ale cântecului ceh[28]. Aș susține că Čelakovský se referă nu atât la etnicitate, cât la tranziția de la H.R. la armoniile mai modeste dar mai statornice, pe care le căuta stilul Biedermeier.

Atmosfera literară a perioadei 1830–1850 din Boemia n-ar putea fi niciodată înțeleasă pe deplin fără conceptul de Biedermeier. Figurile principale ale acestei perioade manifestă în mod cert trăsături Biedermeier și pare surprinzător că aproape nici unul din istoricii literari majori (nici măcar Wellek) nu au fost dispuși să abordeze acest fapt. Este adevărat că, de pildă, piesele muzicale de teatru ale lui Josef Kajetán Tyl, pline de fantezia basmelor, de umor negru și de obsesii mărunte, au fost întotdeauna comparate cu cele ale lui Nestroy și chiar Raimund. Un articol strălucit, publicat recent de Milorada Součková, dezvăluie bogăția de implicații din celebra poezie a lui Tyl, devenită mai târziu imnul național al Cehoslovaciei, *Kde domov muj?* Deși relatarea Miloradei Součkova este revelatoare, cred că faptul că s-a bazat exclusiv pe *Chronicon*-ul lui Cosmas este restrictiv; indiferent de sursele lui Tyl, reacțiile la poezia sa au făcut parte dintr-un climat intelectual, în care un model idilic mai modern modela percepția realităților empirice și imaginative. Cea mai bună dovadă este furnizată de câțiva dintre contemporanii lui Tyl, cum ar fi František Jaromir Rubeš – primul reprezentant important al genului descriptiv mininatural, lejer și umoristic, care s-a ocupat de viața oamenilor obișnuiți și care va inaugura în literatura cehă o tradiție, care a dăinuit de la Karolina Světlá (m. 1899) până la Marie Pujmanová, Alois Jirásek (m. 1930), Jarmila Glazarová, František Táborský

(m. 1940), Ignát Herrman (m. 1935) și Karel Poláček (m. 1944) și chiar până la însuși Jaroslav Hašek.

Maeștrii recunoscuți ai acestei tradiții au apărut chiar de la începuturile sale; contemporani cu Tyl și Rubeš, deși mai tineri, Božena Nemčová și Jan Neruda ne oferă exemple inconfundabile de stil Biedermeier, *Babička (Bunicuța)*, 1855, Nemčovei, cu opțiunile sale pentru static, cu multitudinea sa de detalii vii, ilustrează strategia principală a acestei maniere literare[30]. Exemplele de armonie credibilă și minuțioasă din viața ce ne înconjoară sunt multiplicate până la saturație. Ele trebuie să ne convingă că simpla lor acumulare sugerează o armonie atotcuprinzătoare. Leslie Stephen și alții vorbeau odinioară despre un realism circumstanțial în scrierile lui Defoe[31]; eu aș sugera că, în mod similar, Nemčová adaugă la idilismul de la sfârșitul secolului al optsprezecelea, speranța că s-ar putea restaura, fie și cât de vag, integritatea slavicului primitiv *mir*. Dar efectul cumulativ se dovedește mai puternic; cititorul receptează detalii și atmosferă, iar nu o structură închegată. Un cititor modern poate bănui textele Nemčovei de sentimentalism (simplu amestec de tristețe și umor) dar nu mai mult decât pe cele ale oricărui alt contemporan al ei; bănuiala reliefează doar contradicțiile mai adânci ale oricărei formule Biedermeier. În mod similar, Jan Neruda în ale sale *Malostránské povidky (Povestiri din Malastrana)*, 1878, sau în culegerile sale mai vechi de povestiri, a insistat asupra capacității celor mai mărunte structuri de a reflecta complexitatea și diversitatea universului în general. Neruda a fost uneori comparat cu Gottfried Keller. Nu există nici o îndoială că în orice schemă de periodizare, funcția lor în literaturile respective ar fi absolut similară. Ambii s-au deplasat de la schemele restrictive ale romantismului târziu în favoarea descrierii neutre, albe a realismului. Dar deși schemele au fost abandonate, materialul tematic a rămas același – viața și obiceiurile

mediului rural sau urban mic burghez – și gama de combinații posibile de evenimente nu s-a lărgit. Totuși, în opinia mea, ar fi mai bine să-l comparăm pe Neruda cu Wilhelm Raabe, cu care are în comun folosirea ușor nervoasă a umorului și o sentimentalitate destul de timidă. Multe din povestirile lui Neruda relatează experiențe sofisticate din punct de vedere psihologic, aproape „moderniste", dar ele sunt plasate într-un cadru de granit: studenții fumează noaptea liniștiți pe acoperișuri gotice, înconjurați de creneluri și garguiuri; un adolescent se hotărăște să-și petreacă noaptea în catedrala Sf. Venceslas, alte povestiri încep cu ample descrieri ale întunecimii slinoase și rău mirositoare din căsuțele sărăcăcioase. Astfel, evenimentele sunt minimalizate și miniaturizate de propria lor ambianță, nu una rurală, ci urbană. Straturi întregi de civilizație rudimentară atenuează contururile așa-zis dramatice ale evenimentelor.

Literatura cehă manifestă un uluitor paralelism cu literatura germană; amândouă au poate cel mai clasic și mai amplu dezvoltat sistem Biedermeier. Literatura cehă are propriul său echivalent al lui Heine sau *Jung Deutschland* în persoana lui Karel Havlíček-Borovsky, care a întemeiat polul sceptic-epigramatic al Biedermeier-ului ceh, așa cum Rubeš l-a întemeiat pe cel idilic. Este, de asemenea, prezent un alt personaj permanent al distribuției Biedermeier – eseistul plin de imaginație, erudit, degajat. Într-adevăr, František Palacký poate fi așezat în cea mai bună companie europeană, alături de Michelet, Carlyle și Quinet, ca unul din cei mai mari istorici beletristici, a cărui concepție ideologică-polemică are la bază un mit dominant – versiunea pragmatică a paradigmei romantice a transcendenței imanente. Olimpianismul stilistic al lui Palacký, combinat cu strălucirea sa de vizionar romantic târziu, fac din el un eminent reprezentant al Biedermeier-ului european.

Karel Hynek Mácha este o figură atât de importantă, încât a fost comentat mai des decât alții dintr-un unghi comparatist. René Wellek a fost foarte preocupat de statutul lui Mácha: el arată într-un articol celebru că paralela dintre Byron și Mácha este restrictivă și trebuie înlocuită prin categorii de similitudini cu autori diferiți (pe cei mai mulți dintre aceștia i-aș numi Biedermeier)[32]. Să consemnăm printre paralele enumerate de Wellek pe cele cu Bulwer-Lytton și cu Scott. Deși intensitatea lirică a lui Mácha este mult mai impresionantă decât cea a colegilor săi englezi, el a avut totuși în comun cu ei câteva preocupări fundamentale. Dintre acestea mi se pare esențială camuflarea realismului. Asemenea tuturor romanticilor de mai târziu, el s-a ferit de eroul absolut, de tipica figură ce personifică experiența omenirii în general, dar a încercat totuși să mențină etapele abstracte generale ale acestei experiențe.

Deși el și contemporanii săi n-ar fi recurs la mitul pur și deși n-au avut curajul să declare că scriau despre „cugetul poetului" sau despre „sufletul lumii", ei erau dornici să atace cumva acest subiect. Cu toate că se deosebea mult de contemporanii săi convenționali, Mácha împărtășește cu ei aceleași etape de experiență, fie și în condiții extrem de individualizate. Planul abstract și simbolic se învăluie în veșmânte realiste sau melodramatice. Nu exagerăm dacă numim acest procedeu o camuflare mimetică, o încercare deliberată de a-i îndepărta pe cei neîncrezători și de a ilustra aceleași probleme generale cu cazuri individuale. Această încercare a necesitat folosirea sporită a elementelor „romantice" externe, adică a mașinăriei romantice spectaculoase pe care o găsim în *Eugene Aram* sau în *Ultimele zile ale Pompeiului* și nu mai puțin în *Cikáni (Țiganii)* sau în *Máj*.

Un proces diferit se desfășoară în modul în care îl receptează Mácha pe Scott. Structura romanelor istorice ale lui Scott este

deformată în direcția H.R. Un fenomen care poate fi întâlnit în multe literaturi cu o etapă slabă de H.R., sau cărora le lipsește chiar această etapă (franceză, poloneză, română și altele) este apariția unui intens romantism substituit spre sfârșitul fazei romantice. *Křivoklat* sau *Cikáni* sunt povestiri dense, cu un ritm altert, în care sugestia și aluzia își intră în drepturi în calitate de procedee centrale, iar melodrama puternică dobândește treptat tentele ermetismului.

ÎN CIUDA POZIȚIEI aparent ambigue a lui Mácha, literatura cehă, ca și cea maghiară și română, poate fi împărțită în esență în două etape: preromantism și romantism târziu (Biedermeier). Tranziția dintre cele două este lină. Caracterul mai uniform al perioadelor și mișcărilor romantice est-europene înlătură deosebirile acute existente în alte părți, între Goldsmith, Wordsworth și Landor, de pildă. Petöfi și Csokonai, Puchmajer și Rubeš sunt apropiați ca stil și conținut și opera unuia se prelungește lin în opera celorlalți.

Aceasta nu înseamnă că asemenea literaturi nu dețin trăsături de Iluminism pur. Mai degrabă are loc o stratificare curioasă, poate ca o consecință a caracterului elitist și al stratificării societăților europene, spre deosebire de cele occidentale, unde activitățile iluministe pornesc de sus, iar doctrinele iluministe sunt destinate să ajute grupurile sociale aflate în ascensiune. Nu Dobrovský, ci mai degrabă colegii săi mai modești din societatea erudită a Pragăi și a Olomoucului sunt adevărații reprezentanți ai Iluminismului. Václav Matěj Kramerius, cu producția sa editorială și jurnalistică, este un astfel de reprezentant. Ecouri ale Iluminismului răzbat până foarte târziu, în statutele și în activitatea societății *Matice Česká* (după 1831)[33]. Pentru literaturile est europene, Iluminismul nu reprezintă o dezvoltare a paradigmei umane neoclasice, ea nu este

o consecință intelectuală îndrăzneață a tensiunilor structurale dintre elitism și egalitarism, cum era cazul la Diderot și Hume. El este mai degrabă un fundal pur *practic* pentru o reformă educațională, un import de informație intelectuală, o demontare a absolutului religios prin adăugarea de elemente raționaliste sau științifice, o reînnoire a deprinderilor și relațiilor sociale. Majoritatea acestor trăsături au fost aspecte mai degrabă secundare ale Iluminismului occidental.

Mai există o deosebire majoră între Iluminismul vest-european și cel est-european. În literatura maghiară, română și cehă lipsesc primele etape ale Iluminismului și se dezvoltă o puternică etapă iluministă târzie, deturnată deja într-o direcție preromantică. *Școala Ardeleană*, Kollár și Dobrovský, Csokonai și Fazekas sunt exemple de prim ordin. Totuși mulți cărturari vor admite că posibilitatea unei puternice revoluții romantice depinde de existența la bază a unui Iluminism pe deplin dezvoltat, de implementarea completă și de acel *Aufhebung* dialectic (suspendare – renegare – conservare) al programului Iluminismului. Modelul uman romantic nu ia naștere din nimic; o expansiune totală trebuie să decurgă din extensiuni treptate. Absența H.R. în aceste țări est-europene nu este un capriciu al soartei și nici o chestiune de opțiune arbitrară. Mănunchiul de valori (iluministe plus romantice) care au apărut acolo între 1770–1790 a trebuit să-și creeze propriul său impuls; pur și simplu, nu era suficient de vast, de cuprinzător, de organic, pentru a conduce la o convulsie a armoniei transuniversale. Pe de altă parte, aceeași construcție a fost totuși capabilă să se adapteze la configurațiile romantismului târziu (Biedermeier). În Franța, Lamartine și Musset au reprezentat o anumită retragere în fața temerității lui Saint-Just și Sade; în Anglia, Scott și Lamb au temperat solicitările absolute ale conștiinței lui Wordsworth; în Germania, Mörike și Heine au redus la scară profunzimile mitice

ale lui Hölderlin și Novalis; dar în Europa de est intrarea în Biedermeier s-a produs lin, doar cu o ușoară reținere față de excesele romanticilor occidentali. Într-adevăr, la Mácha, Eminescu sau Petöfi, ardoarea autentică a romantismului a fost înnăbușită sau camuflată.

Caracterul practic al perioadei Biedermeier – organisme sociale și naționale, ca agenți de dezvoltare – a atras forțele istorice care funcționau acolo, în timp ce latura domestică și idilică a perioadei Biedermeier a compensat perfect zbuciumul prefacerilor istorice. Ca să ne exprimăm mai tranșant, vom spune că, tocmai pentru că perioada Biedermeier a fost în esență dualistă, ea a avut în Europa de est un ecou mai larg decât unitatea absolută reclamată de romantismul pur. Inerentul conservatorism al evoluției politice est-europene, care i-a intrigat atât de mult pe observatorii din afară, n-a fost „genetic" sau „inevitabil"; el a reprezentat doar o desfășurare a modelului lor specific de pătrundere în epoca modernă. Acest dualism explică de ce aspectul lin al unei moderații continui este străpuns de izbucniri ocazionale, de ce coeziunea socială este pusă la îndoială, dar nu sfărâmată de o stratificare dură și, în fine, de ce materialismul egoist și idealismul social co-există atât de pașnic în această parte a lumii.

Astfel, sugestiile lui Gershenkron se pot dovedi utile în mai multe moduri. Modelul uman (agent de literatură) se desfășoară pe mai multe etape; este foarte posibil ca o comunitate să se identifice cu o etapă târzie și nu cu una mai timpurie. Cred că exact asta s-a întâmplat în Europa de est: n-a existat un Iluminism integral, ci doar o prindere din urmă a *ultimei* sale etape (cu toate hibele sale preromantice). În mod analog, n-a existat H.R. ci doar un Biedermeier puternic și complex (1820–1850), perfect sincronizat cu etapa occidentală corespunzătoare.

ACEST MODEL bipartit, comun, de substituire a șabloanelor occidentale, poate fi aplicat și literaturilor rusă și poloneză, extrem de evoluate. Etapele și curentele occidentale pot fi cât se poate de clar regăsite în literatura poloneză, începând din Evul Mediu. Literatura poloneză n-a cunoscut, ca literaturile învecinate, relativa sterilitate intelectuală și estetică a perioadei 1550–1750. De fapt, atât literatura rusă, ca și cea poloneză, manifestă o etapă iluministă bine conturată (deși nu pe deplin colorată), reprezentată cel mai bine de oameni ca M.V. Lomonosov și Antioh Cantemir, de episcopul Ignacy Krasicki și Stanislaw Trembecki. În consecință, găsim o gamă largă de etape ale modelului occidental în evoluție constantă.

Cu toate acestea, pe măsură ce ne apropiem de perioada romantică, întâlnim o mare incertitudine în privința periodizării, ba chiar o vădită reținere în folosirea termenului de romantism, referitor la literatura rusă. *Când* termenul este totuși folosit, el este deseori însoțit de termeni restrictivi, cum ar fi: Oficial, Birocratic, Ceremonios, Filistin, Burghez, Plebeu, Democratic, Aristocratic, Liberal, Progresist, Revoluționar, Conservator, Reacționar, Civic, Decembrist, Frenetic, Simbolic, Realist, Subiectiv, Superficial, Fals, Pseudo, Ultra, Extremist, Contrafăcut, Adevărat, Pur, Vulgar și de Stânga[34]. Prințul Mirsky recunoaște o epocă de clasicism, dar între aceasta și epoca realismului nu recunoaște decât o „Epocă de Aur a Poeziei" și o „Epocă a lui Gogol"[35]. Iuri Tinianov evită, de asemenea, alinierea la acest termen, iar criticii sovietici din perioada 1930–1950 n-au refuzat neapărat să vorbească despre romantism numai pentru că erau mânați de un dogmatism slugarnic[36].

În literatura rusă din perioada 1780–1800, neoclasicismul se găsea anemiat prin sentimentalism, dar nu definitiv înlăturat. Deși nimeni n-ar putea nega că Lomonosov, Cantemir și chiar Ivan Krîlov constituie excelente exemple de Iluminism neoclasic, poate

fi însă pusă la îndoială încadrarea horațianului G.R. Derjavin, îndeosebi prin poemele sale anacreontice din 1804 sau prin Evgheniu, *Jizni Zvanskaia* (*Lui Evgheniu, Viața lui Zvanka*), 1807, dacă nu din alte motive, atunci măcar pentru că scriitorii din perioada 1820–1840 și l-au ales drept premergător[37].

Conflictul dintre Aleksandr Radișcev (1749–1802) și Nikolai Karamzin (1766–1826) nu este interesant din punctul nostru de vedere, întrucât a fost în mare parte un conflict politic[38]. Ambii autori reprezentau evident apogeul unei mișcări distincte, deși Radișcev a fost mai puțin important și mai puțin productiv. Karamzin a făcut totuși parte din Iluminism prin inovațiile sale stilistice și prin filozofia sa asupra istoriei: dar prin povestiri, îndeosebi în *Bednaia Liza* (*Sărmana Liza*), 1792, și prin traduceri (*Anotimpurile* lui Thomson, cu valoare de cod în toată Europa), prin jurnalistica sa liberală din perioada 1802–1804, prin rousseauismul său temperat, Karamzin s-a dovedit a fi un preromantic, în aceeași măsură ca mai radicalul Radișcev. Prințul Mirski notează că „începând ca o forță reformatoare, aproape revoluționară, Karamzin și-a încheiat cariera și a intrat în posteritate ca simbolul și întruchiparea perfectă a ideilor oficiale ale Rusiei țariste"[39]. Nu este o afirmație surprinzătoare pentru cel ce studiază atent această perioadă: acel *Umfunktionierung* (remodelare) a ideilor liberale ale secolului al optsprezecelea în principii conservatoare post-revoluționare, era comună marilor figuri politice și literare ale vremii. Luările de poziție ale lui Metternich au luat naștere prin proiectarea lui Montesquieu în noul și artificialul dar inevitabilul echilibru, survenit după douăzeci și cinci de ani de frământări[40]. Un progresism voit întârziat, în chestiuni intelectuale, devine un progresism static, aplecat asupra lui însuși. În fine, și Radișcev trebuie văzut ca un segment

specializat al unei mai generale „declarații Karamzin" făcută de literatura rusă în faza sa de Iluminism modificat.

Nici linia care-i desparte pe V.A. Jukovski de Karamzin sau de karamzinieni nu trebuie trasă prea marcant. Selecția operelor traduse nu l-a așezat pe Jukovski în opoziție cu generația anterioară, după cum chiar și opțiunile lui metrice și stilistice nu au avut alt rol decât cel al purificării și modernizării. Ele nu au revoluționat, ci au condus parcă secolul al optsprezecelea spre concluzia sa logică. K.N. Batiușkov și alți membri ai societății poetice *Arzamas* se considerau discipoli fideli ai lui Karamzin. Postularea a două curente de preromantism, încercată de unii critici, este o stângăcie, ba mai mult, ea deformează realitățile estetice fundamentale ale perioadei, acordând o importanță exagerată intențiilor și declarațiilor principalilor săi protagoniști. Dintr-o perspectivă europeană, perioada *de tranziție* 1780–1810 din literatura rusă, pare un întreg coerent și, aidoma celorlalte literaturi est europene, oferă o imagine a amalgamării literare dintre Iluminismul târziu și romantism.

Factorul cheie, care complică situația, este că anul 1820 – dată general acceptată ca începutul romantismului rus– pare să aducă, așa cum vedem și în literaturile cehă și maghiară, o schimbare doar în ceea ce privește valoarea iar nu și natura produsului poetic. Combinația pregătitoare a unei baze clasice cu niște trăsături romantice supraadăugate a dus la o explozie pur romantică în vest, dar nu și în literatura rusă. Un amestec instabil de influențe romantice și tradiții clasice circulă liniștit și continuu din 1780 cam până prin 1840. De pildă, caracteristicile romantismului rus enumerate de Dimitri Cijevski și alții nu par a se deosebi în mod convingător de cele ale etapei „sentimentaliste", 1780–1810, din literatura rusă[41]. Eliberarea de constrângeri a creativității poetice nu înseamnă prea mult – tocmai poeții perioadei 1820–1830 au fost

extrem de cizelați ca formă. Naționalismul nu este caracteristica romantismului în sensul său strict – a fost Wordsworth naționalist în *Preludiul* sau Coleridge în *Kubla Khan*, sau Novalis? Ideea că simpla loialitate față de rousseauism, herderism sau față de *Sturm und Drang*, ar putea fi simptome ale romantismului, poate fi respinsă din capul locului ca o citire simplistă a semioticii sistemelor culturale. Cijevski argumentează, bazându-se pe citate din F.I. Tiutcev, că opoziția dintre rațiune și sentiment este cheia romantismului slav[42]. Aceasta poate fi admisă drept o trăsătură importantă a romantismului est-european, dar este extrem de îndoielnic că vreunul dintre reprezentanții occidentali ai H.R. ar fi acceptat-o ca atare. Și într-adevăr, nu se vor găsi analogii în transraționalismul cuprinzător al lui Wordsworth și Novalis, sau în analizele minuțioase și precise ale lui Coleridge, ci în formulele prefabricate accesibile, care circulau în epoca Biedermeier. Și asta este valabil pentru majoritatea celorlalte caracteristici citate de Cijevski: dragostea față de istorie și folclor, alegerea unui gen specific (fresca cosmică, balada, epigramele), interesul față de nebunie și personalitățile neobișnuite și așa mai departe[43].

Explicația pe care o propun este că principala deosebire nu trebuie căutată în stil sau în subiecte, ci mai degrabă în atitudini și în conștiința literară. La fel ca în literatura maghiară și cehă, marile scrieri rusești de după 1820 diferă mai mult în ceea ce privește calitatea, decât în ceea ce privește structura, față de formulele predominante din perioada 1780–1820; totuși, autoperceperea lor se modificase într-un mod evident și radical. Pe la 1820 era deja imposibil de ignorat impactul paradigmei H.R. în literatură și filozofie. Literatura rusă a prins din urmă curentele vest-europene în etapa lor cea mai avansată. În felul acesta, literatura rusă a sărit peste H.R. și „a devenit Biedermeier". Aceasta a fost urmarea unor opțiuni socio-culturale de adâncime, iar nu a unor discuții de critică

literară. Pușkin, Gogol și Odoievski nu erau de fel ignoranți sau mai incapabili de a-i reproduce pe Blake și Hölderlin, după cum nu erau nici Lamartine sau Leopardi. Pur și simplu erau implicați într-o mișcare substitutivă, telescopată, diferită, care, în felul ei, era chiar mai bogată și mai semnificativă decât modestele sale echivalente britanice (spre 1830, de exemplu).

PUȘKIN ȘI GOGOL s-au sincronizat imediat și total cu colegii lor romantici târzii din Viena sau Paris. Privind opera lui Pușkin din punctul de vedere al principiilor prezentate aici, ne vom da seama că el nu era nici frumoasa floare întârziată a Iluminismului rus, dar nici romanticul bizar și neliniștit, cum este deseori etichetat, ci un perfect romantic târziu al epocii Biedermeier și al Regenței, de fapt, poate cel mai mare din acea generație de scriitori care tindea să producă numai oameni de nivelul lui Musset și al lui Peacock.

Dintre toți scriitorii est-europeni, Pușkin poate fi cel mai puțin acuzat că ar fi ignorat ce se petrece în restul Europei. După cum se știe el s-a lăsat bucuros influențat de Byron și Scott pentru că a simțit că erau relevanți pentru propriu său discurs estetic.[44] Pușkin îl înțelegea pe Musset mai bine decât majoritatea contemporanilor lui francezi.[45] Poate că în realitate nu-i citise pe toți contemporanii săi (pe Shelley sau pe Keats, de exemplu), dar din punct de vedere teoretic stăpânea cu siguranță principiile romantismului. Citise în franceză opera lui A.W. Schlegel despre dramă; era pe deplin conștient de limitele teoriei critice franceze și ale practicii sale în domeniul romantismului și în 1833 i-a acuzat pe criticii francezi că sunt confuzi, nereușind să vadă bazele medievale ale oricărui romantism autentic.[46] Totodată, a acceptat în mod conștient influența lui Chénier, Gray sau Sterne, tocmai fiindcă pentru el, aceștia aparțineau trecutului nu mai puțin decât Shakespeare. Și,

asemeni multor autori germani de după 1830, lui Pușkin îi plăcea să-l considere pe Goethe un prototip romantic. Problema principală este că Pușkin nu a fost un *întârziat* în privința lecturilor și a gusturilor sale. Atunci când dorea, se sincroniza perfect cu omologii săi europeni; când refuza, lua o decizie estetică importantă și autonomă, care trebuie judecată ca atare și semnificația sa trebuie cântărită cu grijă.

Există ample dovezi asupra măsurii în care opera lui Pușkin se împletește cu literatura europeană a vremii sale. E adevărat, scepticismul său de romantic târziu poate fi ușor confundat cu iluministul „zâmbet al rațiunii". John Bayley compară *Gavriliada* cu frivolele blasfemii ale lui Voltaire. Dar mult mai potrivit ar fi să comparăm *Țar Nikita i soroc ievo doceri* (*Țarul Nichita și cele patruzeci de fiice ale sale*), 1822, cu Heine. Lucrarea are drept fundal ritmuri și motive folclorice; este o parodie a *narodnost*-ului (chintesența spiritului popular) și a lumii mitului nostalgic, precum și a realităților cotidiene. Paralele similare se ivesc la orice pas. *Boris Godunov* a fost pe bună dreptate comparat cu *Dantons Tod* al lui Büchner, prin structura sa aleatorie, atonală, episodică[47]; dar aceasta, ca și *Șteni riṭarski vremen (Scene din vremea cavalerismului)*, 1835, poate fi în aceeași măsură comparată cu estetismul crud al lui Grabbe, fiind niște tablouri istorice pregnante, vii, împestrițate cu misticism și nebunie, culoare istorică și cu dezordinea pitorescului. În *Zimnaia daroga (Drum de iarnă)*, 1826, s-au găsit asemănări (absolut întâmplătoare) cu *Der Postillon* al lui Lenau[48].

Au fost, cred, trecute cu vederea numeroase paralele cu Keats. Unele vor fi comentate mai târziu, dar voi menționa la repezeală doar *Țarskoselskaia statuia (Fântâna de la Țarscoe Selo)*, 1830, sora mai mică a poeziei *Urnă greacă*, atât din punct de vedere plastic, cât și tematic. *Anchar (Anciarul)*, 1828, are ceva din

pesimismul sever al lui Vigny; au fost remarcate, de asemenea, numeroasele producții minore în maniera lui Southey. Atât *Maurul lui Petru cel Mare* cât și *Poștașul* încep ca niște lucrări de beletristică, cu gestul Biedermeier tipic, de deplasare treptată de la general la particular; acesta era un procedeu standard de la Manzoni până la Vigny, de la Hugo până la Stifter. Este neîntemeiat să pretinzi, asemenea lui N.A. Berdiaev, că Pușkin a reprezentat Renașterea și este o naivitate să accentuăm prea mult supremația râsului la Pușkin[49]. În felul său discret și elegant, Pușkin nu era mai puțin devotat tragicomicului și grotescului decât Gogol.

Evident, Pușkin era conștient de existența modelului societal idilic și de implicațiile sale. Nu-i nevoie să mergem atât de departe ca Vladimir Nabokov, care descoperea la un moment dat influența directă a pastoralismului lui Fontenelle; este suficient să spunem că atât pastorala mai veche cât și tradițiile idilice „revizioniste" erau puternice în literatura rusă când Pușkin a început să scrie, ca de altfel și mai târziu[50]. Începând cu V.K. Trediakovski, în 1752, cu strofele sale ce elogiază viața la țară *(poselianscomu jizni)* și până la *Viața la Zvanska* a lui Derjavin, această luciditate este bine documentată, deși este oarecum îndoielnic că până în perioada 1820–1840 modelului idilic i s-a acordat în vreun fel oarecare o poziție centrală sau a fost considerat în mod serios un sistem alternativ. Pușkin a știut cum să folosească macroimaginea idilică, atât direct cât și într-o manieră extrem de ironică – un simptom distinctiv interesant atât pentru Pușkin personal cât și pentru literatura rusă în general, în măsura în care în literatura germană și engleză utilizările ironice ale modelului idilic sunt etape succesive și opuse. În timp ce *Uedinenie (Izolare),* 1819, este doar o epigramă blândă, în *Derevnia (La țară)*, 1819, se regăsește cel mai bine atitudinea tipică, dură și schizoidă a lui Pușkin față de idilism.[51] Primele versuri sunt aici Winchilsea sau Pomfret pur, dar

(după o proclamație virtuoasă, cam în maniera poeziei lui Wordsworth, *Odă datoriei*) aproximativ ultimele douăzeci și cinci de versuri seamănă cu stilul lui Crabbe. Realismul lor, plin de dură indignare nu este propriu-zis demascator. Pușkin acceptă pe deplin coexistența a două universuri diferite, aflate în imediată vecinătate unul de celălalt; nu este frământat de aspirații romantice atotcuprinzătoare. Registrul intermediar este abundent reprezentat fie prin *Zima (Vine iarna)*, 1829[52], cu atmosfera sa tipică de cotlon plăcut și liniștit, fie prin prima strofă din *Oseni (Toamnă)*, 1829, uluitor de asemănătoare cu Keats, fie prin splendida poezioară *Vinograd (Struguri)*, 1820[53]. Elogiul ceaiului, un simptom idilic de la Voss până la De Quincey, poate fi întâlnit în *Evgheni Oneghin* (III, 37). Nici vorbă, există în toate aceste poeme o anumită nuanță ușor ironică. Asta nu înseamnă neapărat că, după cum spune Nabokov, Pușkin „nu s-a hotărât de fapt niciodată dacă să satirizeze sau să elogieze (în manieră grotescă sau fundamental justă) societatea din St. Petersburg"[54]. Mai degrabă, Pușkin, unul din cei mai mari romantici târzii, n-a mai acceptat să subordoneze totul impulsului unificator: juxtapunerea a reintrat în drepturi. E adevărat însă că a putut, atunci când a dorit-o, să construiască scene zguduitoare, ca aceea a fetelor care cântă în timp ce culeg afine în *Evgheni Oneghin* (III, 39), având ca fundal înfricoșătoarea și brutala dominație socială – un exemplu perfect de scriitură sintetică, multidimensională. De foarte multe ori, o asemenea integrare este evitată în favoarea unei varietăți plăcute, a unor confruntări paratactice semnificative, sau a coexistenței contrariilor. Astfel, Oneghin poate foarte bine să privească viața la țară cu scârbă, plictiseală și dezaprobare, în timp ce personajele secundare își pot exprima politicos dezacordul față de el (I, 55; II, 2–3) după cum eul poetic vorbitor face legătura dintre Pușkin și Oneghin,

constituindu-se ca una dintre cele mai îndrăznețe și mai complexe realizări – proiecția unei proiecții (VIII, 50).

*

OPINIILE POLITICE și chiar și cele filozofice ale lui Pușkin au părut întotdeauna nițel irelevante. Teoria unui Pușkin religios, elaborată de Leo Kobilinski-Ellis n-a atras prea mult atenția.[55] Nu pare a conta prea mult nici imaginea sa ca tânăr poet care a aderat cu moderație la cea mai moderată aripă a conspirației decembriste moderat reformatoare[56], nici imaginea sa ca nobil de vârstă mijlocie, nemulțumit, care era poate receptiv la influența lui P.I. Ciadaev sau chiar la un naționalism slavofil a la *Klevetnikam Rossii* (*Calomniatorilor Rusiei*), 1831[57]. Există o explicație simplă.

Weltanschaung-ul lui Pușkin nu poate fi dedus din declarațiile sau din activitatea sa, ci mai degrabă din consecventele sale prejudecăți literare. Deciziile filozofice și politice specifice (și secundare) ale lui Pușkin sunt consecința modelelor sale literare și a opțiunilor sale față de multiplele variante de Biedermeier. Este foarte limpede că atitudinea fundamentală a lui Pușkin a fost, nu în favoarea reducerii pragmatice a romantismului, ci în favoarea unei ironii sceptice, care să păstreze forma paradigmei H. R., revitalizând-o în același timp. Această atitudine explică nu numai de ce înclinăm să nu luăm în seamă gesturile politice ale lui Pușkin, dar și de ce opera sa, care din punct de vedere stilistic este foarte apropiată de a lui Karamzin, pare atât de diferită de ea. Marea prăpastie dintre cele două este modul în care ele se integrează în cultura europeană și ea este vizibilă doar printr-o abordare comparatistă: Karamzin privește înainte, spre un model uman ce va să apară, în timp ce Pușkin privește înapoi, cu un zâmbet nostalgic, spre ceva a cărui culme a rămas în urma lui. Dar mai presus de

orice, această atitudine conferă operei lui Pușkin o coerență organică, așa după cum se poate vedea limpede citind *Evgheni Oneghin* în contextul celorlalte opere importante ale sale.

Tema lirică centrală din *Evgheni Oneghin* (spre deosebire de nivelul său epic-dramatic) este ușoara melancolie care urmează pierderii identificării cu ritmurile naturii: acestea sunt perfect percepute și înțelese (VII, 1–7), dar empatia față de ele este imitativă, nu spontană[58]. Totul se petrece de parcă o sublimă experiență imaginativă, tipică lui Wordsworth, tocmai s-a pierdut în mod iremediabil. Pierderea perspectivei din *Intimations* este acceptată ca un fapt obișnuit. Saltul în Ființă este acum înlocuit cu simularea politicoasă a Ființei. Această atitudine, întâmplându-se să survină după marele elan al H.R., poartă inevitabil în ea o notă subtilă de regret. Structural, această analogie secundară cu ritmurile esențiale poate fi întâlnită și în Iluminism, dar fără ușorul zâmbet trist, fără nostalgie, fără grăuntele de imperfecțiune picantă. În Iluminism ea este pe deplin încrezătoare în sine și într-adevăr, mulțumită de sine, într-un sens în care Pușkin (spre deosebire, să zicem, de Haydn) n-a dorit niciodată să fie. Tatiana poate reuși să se identifice perfect cu modelul idilic (VII, 15, 18–19, 53), celelalte „personaje" pot simula curajul și pot să-și mobilizeze vaste resurse de bun simț stabilizator, dar Oneghin este prea inteligent pentru asta: prețul lucidității este neîmplinirea; el n-are de gând să accepte nici un mecanism de autofrânare de dragul unei armonii limitate, dubioase[59]. După exploziva revoluție romantică, amarul zâmbet iertător cu care este privită fragmentarea lumii pare o soluție mai sinceră decât cealaltă posibilitate: un pragmatism adecvat și judicios. Eu sunt convins că delicatețea deosebită a stilului lui Pușkin reiese din modul în care acceptă armonia unificatoare a paradigmei H.R. ca o peliculă fină zărită în depărtare, care, asemeni curcubeului, nu poate fi atinsă niciodată;

porțiunile colorate ale bolții sunt sigure și palpabile – deși inerte și nelegate, dar preferabile versiunii reduse, vulgarizate a paradigmei unificatoare, așa cum este ea ilustrată în acțiunile sociale și politice, fie ele liberale sau conservatoare.

Multe din cele mai bune opere ale lui Pușkin au ca temă înfrângerea romantismului de către Biedermeier. Pușkin n-a comentat de fapt care dintre cele două retrageri (pragmatică sau secționată) era preferabilă. Se pare că totuși el a trebuit să-și apere atitudinea, pentru a arăta că înfrângerea romantismului n-a fost numai inevitabilă, ci (îl vedem parcă zâmbind îngăduitor și ridicând din sprâncene) și dezirabilă.

Nu știm cum ar fi terminat Pușkin *Arap Petra Velikovo (Maurul lui Petru cel Mare)*, 1837, dar putem trage o concluzie susținută de enumerările axiologice din capitolele existente. Conflictul dintre Ibrahim și contesa D. este un conflict între negru și alb, pasiune și frivolitate, natură și artificiu, putere explozivă și atmosferă casnică. Ne putem imagina vreo clipă că primul grupaj de termeni va câștiga față de cel de al doilea? Dimpotrivă, va fi absorbit și neutralizat ca însuși Petru cel Mare – uriașul și superbul animal de pradă, al cărui comportament se mai întrevede încă, doar marginal, la ivirea unei primejdii imprevizibile – care aici este bine prins și ținut în pânza de păianjen a fastului, umorului și simplității, prins în echivalentul unei societăți de studenți veseli care beau, într-un *Burschenschaft* gălăgios, dar calm (Cap. III).

Tema din *Kapitanskaia docika (Fata căpitanului)*, 1836, este tot zădărnicia romantismului. Jalnicul, mucegăitul Biedermeier din fortăreața lui Ivan Kuzmici este la îndemâna tuturor. Eroul nostru poate să ducă o viață tihnită și poetică înlăuntrul ei, tinerele domnișoare se pot simți ocrotite, liniștite și cu perspective de măritiș; duelurile pot deveni din tragice, comice, fără prea multă vâlvă; veterani chiori, ca Ivan Ignatici, pot da o mână de ajutor la

conservarea ciupercilor (Cap. IV) sau chiar la cusut (Cap. III). Și aceasta nu este un exemplu izolat. Scenele din casa eroului nostru (Cap. I și XIV) sunt foarte asemănătoare. Monsieur Beaupré, fost soldat și frizer, se poate reface printr-un somn liniștit, după „berea de casă rusească" și după strădaniile sale amoroase cu spălătoreasa Palașka, „grăsană și ciupită de vărsat" și cu „Akulka cea chioară"; elevul lui mâzgălește ceva pe harta Africii, deși ar prefera, dacă i s-ar oferi ocazia, „să vâneze porumbei sau să joace capra cu ceilalți băieți de pe moșie"; Andrei Petrovici citește calendarul curții, în timp ce soția lui face „niște gem de miere lângă fereastră".[60] Orașul Orenburg se cuibărește cu încăpățânare la hotarele unui haos înfricoșător, a răzmeriților care clocotesc: o lume fictivă, apărată de o altă mare ficțiune, un mit împotriva altuia. Orenburgul se aseamănă cu Savielici în momentul său de glorie (Cap. IX), când cere temerar bunurile stăpânului său de la revoluționarii învingători: curajul cel mai nebun este umilit de scopul cel mai meschin, pentru că proprietatea (îndeosebi *mica* proprietate) este mai importantă decât viața. Subliniem că Pușkin nu ascunde niciodată imperfecțiunile normalității: tatăl lui Grinev este grosolan, neînțelegător și insensibil; colegul său, Șvabrin are la dispoziție un spațiu amplu pentru intrigă, hărțuire și manevrare înlăuntrul acestei societăți normale; sociabilul jucător de cărți, Zurin, nu ezită să-și aresteze fostul prieten și să-l expună zeflemelilor, umilirii și judecății tribunalului.[61]

Pugaciov consideră că vulturul are dreptate atunci când refuză să-și schimbe dieta de sânge viu (și viața sa scurtă) cu dieta de viermi a corbului și cu viața lungă ce rezultă de aici. Când prizonierul lui îi arată că „a trăi de pe urma crimei și a jafului este ca și cum ai ciuguli viermi" (pag. 436), Pugaciov cade pe gânduri, stupefiat. Strategia descriptivă a lui Pușkin este similară cu cea expusă în fabula cu vulturul și corbul: imparțialitate și melancolie.

Pușkin își poate permite această atitudine, pentru că el este convins – și povestea lui o declară răspicat – că perfecțiunea înseamnă distrugere. La masa lui Pugaciov, Piotr Andreici vede desfășurându-se noua împărăție, vede noua rasă de oameni vorbind și respirând, vede iubirea și unitatea întruchipate; și, mai mult, vede cum norocul lui este în mod hotărâtor sprijinit de acești îngeri negri ocrotitori, care îi acordă ceea ce normalitatea îi refuză, în silă. Atunci de ce este romantismul imposibil? Răspunsul este simplu: Șvabrin. Omul normal imperfect nu poate decât să-și ducă imperfecțiunile până la perfecțiune, identificându-se cu paradigma absolută a prefacerii romantice. Piotr Andreici (ca și Waverly, Frank Osbaldistone și Henry Morton) interiorizează doar prefacerile romantice și devine un om cu o sensibilitate și o toleranță sporită, un om parțial izbăvit. Romantismul total este de fapt neizbăvitor. Paradigma lui Abrams este din nou răsturnată, în maniera Biedermeier: Imperfecțiune-Perfecțiune-Imperfecțiune sau Cădere-Izbăvire-Cădere.

În acest stil de citire, *Mednii Vaadnik (Călărețul de aramă)*, 1837, trebuie considerat complementar lui *Evgheni Oneghin*. Evgheni, sărmana victimă ignorantă, reprezintă Biedermeier-ul strivit – un avertisment inutil și probabil ironic.[62] Petru cel Mare nu este identic cu apele distrugătoare ale fluviului Neva. Dimpotrivă, ei sunt adversari. Scopul lui Petru a fost să țină fluviul sub control, să-i amenajeze împrejurimile naturale, după cum explică prologul. Cu toate acestea, față de Evgheni (al cărui nume se trage nu numai de la Oneghin, dar poate și din opera idilică a lui Derjavin), ei acționează într-o solidaritate deplină. Petru și fluviul Neva nu pot fi imaginați unul fără celălalt, au nevoie unul de celălalt. Ei se îmbrățișează ca doi poli cu o singură tensiune. Nu contează că Petru a ținut sau ține în frâu Neva; nu contează că Neva se împotrivește călărețului de aramă. Ceea ce contează este recompensa

– o împărăție absolută și nouă – și nivelul confruntării; proiecția cosmică. De aceea, nu văd nici o contradicție între poem și admirația lui Pușkin pentru Petru. *Călărețul de aramă* ne spune ce s-ar fi putut întâmpla dacă Petru ar fi învins cu adevărat, în versiunea lui Pușkin. De fapt, viața continuă cam la fel ca înainte. Poate că Evgheni a suferit, dar suferința lui a fost particulară și netipică. Răzvrătirea Nevei a fost doar un incident izolat; Petru pare poate amenințător, dar el nu e de fapt decât o statuie, urmărirea lui e doar plăsmuirea unei imaginații bolnave; viața merge într-adevăr mai departe – banală, cenușie, în cel mai bun caz plăcută. Și, în cele din urmă, în Evgheni Oneghin vedem romantismul învins – adică vedem realitatea istorică. Lenski e învins de Oneghin și astfel izbucnirile vulcanice potențiale de creativitate sunt înăbușite. După cum subliniază Bayley, la sugestia lui Maurice Baring, romanul în versuri al lui Pușkin se apropie de lumea de intrigi mondene și conflicte șoptite a lui Jane Austin.[63] Viața lui Evgheni la țară (IV, 37–47, de exemplu) este veriga care lipsește între Biedermeier și dandism. Pușkin intuiește că tipul de dandy este un filistin și un romantic domestic. În *Țigane (Țiganii)*, 1827, Pușkin demonstrase incompatibilitatea dintre sufletul modern și libertate; în *Călărețul de aramă*, dintre omul modern și idealurile absolute; *Evgheni Oneghin* oferă o soluție tristă, ironic-melancolică.

GOGOL pare foarte diferit de Pușkin, dar multe șabloane fundamentale ale operei lor sunt similare. În tinerețe, Gogol și-a creat pentru sine un personaj de dandy byronian.[64] Homosexualitatea sa reprimată a conferit vieții sale un caracter permanent jucăuș și histrionic, chiar și în momentele cele mai grave: când Gogol îi ține sobru lui Aksakov o conferință despre cea mai bună metodă de a-l studia pe Thomas à Kempis, nu ne putem reprima,

amuzați, suspiciunea față de gesticulația sa ceremonioasă – personajul s-a schimbat, dar nu și maniera sa de interpretare.[65] Gogol era conștient, prin educație, de existența contextului literar european, cu mai puțină eleganță decât Pușkin, dar nu cu mai puțină oportunitate. El i-a asimilat de timpuriu pe Byron și pe Chateaubriand, l-a admirat pe Scott, dar și pe Sterne, i-a aprofundat pe Hoffmann și pe Tieck, îl cunoștea pe Mickiewicz și a încercat, în glumă, identificări de rol cu Hugo, Dumas sau Janin, în privința prieteniilor lui cu artiștii.[66] Au fost demonstrate paralele cu De Quincey sau La Motte Fouqué, iar influența generală (poate indirectă) a lui Schelling și a altora asupra lui este larg recunoscută.[67]

Există o parte substanțială, deseori trecută cu vederea, din operal ui Gogol, care se acordă perfect cu convențiile literare indulgente și mondene, care circulau în Europa vremii sale. Acest Gogol conformist, binecrescut, ne poate ajuta să-l înțelegem pe cel feroce. Scrierile minore ale lui Gogol pot fi puse cu ușurință alături de multe producții de extracție Biedermeier europeană, obișnuită; ele conțin două grupuri de texte, care merită a fi menționate aici. Într-unul din ele, el a dat frâu liber atașamentului său față de toate genurile de istorie falsificată și beletristică. *Alfred,* tragedie fragmentară a lui Gogol, este evident inferioară lui *Boris Godunov,* dar asemănătoare cu *Boris Godunov,* prin aderarea sa la principiile *tableau vivant* al lui Barry Cornwall. Eseurile sale asupra predării geografiei și arhitecturii din *Arabescuri* este literatură pură, iar comparația cu Coleridge[68] ar trebui completată cu o comparație cu Manzoni și cu *Notre-Dame de Paris* a lui Hugo. Stilul lui Gogol din *Arabescuri* sau din *Fragmente alese* nu este diferit de stilul din *Taras Bulba*. Nu este mai mult sau mai puțin sintetic și artificial decât invențiile istorice despre o Ucraină mitică.[69] Judecând după eseul medieval din *Arabescuri,* conferințele sale, ca și relatările care au ajuns până la noi, trebuie să fi fost compuse în aceeași

manieră inventivă.[70] Scrisorile moralizatoare din *Fragmente alese* trebuie înțelese ca niște exerciții formale de aplicare a șabloanelor existențiale la un nivel etico-politic al discursului; rezultatul este acel gen de estetică secundară care a constituit o perversiune secretă a multor scriitori Biedermeier.

În al doilea grup de texte, el s-a lăsat sedus de tentația neoclasicismului, asemeni altor scriitori ai perioadei 1830–1840[71]. Viaceslav Ivanov susține că *Revizor (Revizorul)*, 1836, este o operă alegorică clasicistă cu o structură clasicistă și abstractă, dincolo de fațada de localizare radicală și de idiosincrasii haotice. (Aceasta ar putea într-adevăr să servească drept descriere generală a Biedermier-ului; scindarea întregului romantic într-o bază abstractă și o concretețe pitorească.) Acest punct de vedere primește o confirmare puternică din partea celor care, asemeni lui Simon Karlinski, subliniază influența lui A.S. Griboiedov și a școlii sale.[72] La fel de semnificativ este faptul că Gogol n-a fost imun la un alt motiv tipic al clasicismului Biedermeier – frumoasa de alabastru, domnișoara simplă, pură, glacială, pe care o vor folosi mai târziu prerafaeliții în maniera lor proprie.[73]

Gogol a fost totodată obsedat de modelul idilic. Prima sa intuiție artistică l-a îndemnat să scrie idila *Ganz Küchelgarten*, a cărei eroină se numea Luise, ca și personajul lui Voss. Indiferent dacă Gogol a știut sau nu, titlul poemului definea clar dilema sa artistică de mai târziu: „ganz" înseamnă în germană „total", „întreg", iar numele de familie al eroului principal ar putea fi tradus „mică grădină de zarzavat". Din punct de vedere fonetic „Küchel" mai sugerează „puișor" sau „prăjitură"; oricum ar fi, opoziția domestic – totalitate se impune ca o forță misterioasă. Idila societală se ivește unde te aștepți și unde nu te aștepți. Ici, modesta și plăcuta cămăruță a lui Manilov, cu plăcutele sale rezerve de tutun și cu măsuța de scris (Empire, fără îndoială), colo, orășelul lui

N.N., cu căldura sa mai grosolană și mai animalică, cu afișe decolorate, străduțe strâmbe, prăjituri cu gust de săpun și firme absurde.[74] Livada lui Ivan Ivanovici, cu micile sale acareturi cu acoperișuri roșii și cu vasele pentru semințe de pepeni, cu inscripții scrise ordonat, este o prelungire a grădinii idilice (deși mai târziu Ivan o ia razna); iar cetatea Mirgorodului este la fel de caldă și de atrăgătoare – un Weissnichtwo al lui Carlyle, în lemn, și nu în piatră.[75] Chiar și în *Vecer nacanune Ivana Kupala (Ajunul Sf. Ion)*, povestirea propriu-zisă începe cu o lampă tremurătoare, un moș care se odihnește pe soba țărănească de lut, cu geamurile ermetic baricadate, cu o mamă care fredonează mulțumită lângă un leagăn și o roată de tors, pentru a izbucni apoi într-un râs diabolic, în copaci cufundați în sânge, flăcări albăstrui ce răsar din pământ și turme de monștri diformi.[76] Chiar și scenele de fraternitate brutală dar plăcută din *Taras Bulba* trădează încă nostalgia idilei[77].

Această latură dulceagă, grosolană și un pic neajutorată a lui Gogol l-a plasat ferm printre contemporanii săi, furnizând un teren comun cu mulți dintre admiratorii minori ai lui Pușkin. Dar asemănarea cea mai profundă și mai hotărâtoare cu maestrul trebuie căutată în opoziția față de el. După cum am subliniat mai sus, Pușkin a recunoscut deschis înfrângerea experienței H.R. și dintre alternative a ales hotărât retragerea. El a respins posibilitatea de a menține integritatea șablonului (ambramsian), reducându-l în același timp la scară, de la absolut la intraistoric și, prin aceasta, la scopuri și forme practice. El a preferat să vadă cum șablonul se prăbușește treptat, mucegăiește, sau pur și simplu își pierde forța activă; și astfel și-a conservat blândețea ironică a relativistului.

În termenii noștri de referință, Gogol este scriitorul care vrea să folosească ambele direcții de retragere deodată. Pe de o parte, el vrea să conserve semnificația sinceră a șablonului H.R., să mențină în plină forță solicitarea absolută a paradigmei generale. Pe de altă

parte, el e gata să reducă elementele șabonului la realitatea practică, specifică, concretă, neizbăvită și de neizbăvit. Gogol n-a lucrat pentru regenerarea absolută a omenirii și pentru expansiunea totală a modelului uman; în schimb, a aplicat aceste principii de acțiune până la cele mai minuțioase și mai reale limite ale naturii și societii. În aceste condiții, el nu putea să rămână între granițele literaturii decât alegând satira cea mai mușcătoare, adoptând atitudinea cea mai negativă; un punct de vedere afirmativ nu putea conduce decât la ieșirea din literatură și la intrarea în religie iar apoi, poate, la părăsirea acestei vieți – ceea ce i s-a și întâmplat în cele din urmă lui Gogol. În orice caz, forța devastatoare, inumană, a satirei lui Gogol este foarte clar rezultatul stridentei coincidențe menționate mai sus. Leon Stilman a analizat în mod strălucit aspirația lui Gogol către o viziune absolută, așa cum e ea simbolizată de înfricoșătorul Vii și așa cum a încercat s-o simbolizeze și în alte opere.[78] Dar o viziune absolută și o realitate absolută, reunite, dau naștere, în mod obligatoriu, groazei în fața Nimicului. În acest sens, observațiile lui Merejkovski asupra naturii demonice și a mediocrității nu reprezintă (în mod anacronic) decât consecința logică a lui Stilman și ilustrarea lor[79]. Perspectiva atotcuprinzătoare a romantismului se bazează pe, sau este înzestrată cu putere de izbăvire, dar dacă în același timp insistăm asupra autonomiei obiectivelor (din nou o caracteristică, pe care Gogol o are în comun cu mulți scriitori Biedermeier), atunci acestea își vor întoarce puterea astfel redobândită, împotriva noastră. Expresia „banalitate cosmică" este o descriere adecvată a acestui procedeu și analizele retorice o pot descoperi la nivelul alegerii cuvintelor, a structurii propoziției și așa mai departe.[80] Un fundal potrivit pentru ea este tragicomedia Biedermeier.[81]

O privire asupra povestirii *Starovețkie pomeșciki (Moșierii de modă veche)* și a interpretărilor sale critice este deosebit de

grăitoare în acest sens. Cu un amestec de fascinație și dezgust, Gogol este acuzat că a calomniat modul de viață idilic și că a propus totodată o stare absurdă de fertilitate fără sexualitate.[82] S-a demonstrat, de asemenea, imposibilitatea practică de a se consuma cantitatea de mâncare descrisă de Gogol.

Acuzații similare fuseseră îndreptate împotriva contemporanului lui Gogol, Charles Lamb. Răspunsul a fost că Lamb prezenta ingerarea ca un model de comunicare cu universul. H.R. stabilise în mod categoric „organicismul" și „asimilarea" drept categorii ale imaginației și ale însăși conștiinței absolute; de aici nu mai era mult până la folosirea modelelor empirice de ingerare, ca substitute pentru paradigme mai nobile.[83] Afanasii Ivanovici și Pulheria Ivanovna reprezintă plenitudinea H.R., comunicarea nestingherită cu universul, o existență paradisiacă semnificând literalmente fertilitatea prin har divin, integritatea și creația, fără antiteză și sinteză dialectică. Vechii moșieri *sunt* Paradisul Romantic. Dar, spre deosebire de Pușkin, care se mulțumește cu un zâmbet îngăduitor, Gogol descifrează detaliile, prin viziunea implacabilă a lui *Vii;* el ne dă de fapt detaliile unei stări de repaos, într-un mod care i s-ar fi părut chiar și lui Blake inacceptabil. Ce poate fi comunicarea totală decât o suprasaturare cu Biedermeier? Ce poate fi lipsa de sexualitate decât acea perpetuare pasivă, subanimalică, o cunfundare lentă, ca prin vis, într-un nivel de existență materială și vegetală? Asimilarea se dovedește a fi pură acumulare; „sistemul de administrare al Pulcheriei Ivanova consta în deschiderea și închiderea neîntreruptă a magaziei, în sărarea, uscarea și prepararea unei imense cantități de legume și fructe"[84]. Ce puteau să facă ei pentru oaspeții lor decât „să-i trateze continuu cu tot ce producea proprietatea lor"? Aceasta este literalmente Împărtășanie, de vreme ce s-a păstrat sanctitatea materialelor existente. Din acest unghi, este mai puțin important dacă o fărâmă de sex (pisica

obișnuită) este sau nu suficientă pentru a arunca în aer această lume, după cum demonstrează în mod ingenios Karlinski, decât faptul că nu trebuie să fie aruncată în aer. Ea este deja neagră și coruptă; paradisul pe pământ este un iad (este exact părerea lui Pușkin referitoare la sfinții de ultimă oră ai lui Pugaciov) iar Tovstogubii sunt deja niște monștri. Totul este o chestiune de intensitate a viziunii. Meticulozitatea Biedermeier-ului aplicată la paradigma izbăvitoare va produce o caricatură monstruoasă pentru toți, cu excepția celor mai analitici cititori, care pot probabil să regăsească vagi urme de infinită dulceață și o ultimă rămășiță de aspirație infinită.

Moșierii de modă veche nu este un caz izolat. Cijnevski a văzut în *Sinel (Mantaua)*, 1842, obsesia particularului.[85] Este adevărat, dar el nu reprezintă decât substratul idilic al povestirii. Semnificația sa deplină iese în evidență atunci când privim strategia folosirii concomitente a intensității romantice și a preciziei minuțioase. Monstruoasa micșorare a lui Akaki Akakievici este rezultatul unor presiuni formale. Când Valeri Briusov a accentuat natura hiperbolică a lui Gogol, el n-a făcut altceva decât să scoată la iveală efectele unei concepții totalizatoare asupra obiectelor.[86]

Mulți critici din zilele noastre consideră universul lui Gogol (sau șiragul său de universuri) artificial și sintetic în esența sa și puțini mai pomenesc de „realismul" lui, de „influența folclorului" asupra lui și de alte asemenea caracteristici. Poate că e timpul să facem un pas înainte, recunoscând că Gogol zămislește de fapt un model: paradigma romantică unificatoare. Concluzia operelor lui Gogol este inoportunitatea și prăbușirea H.R. În această privință, vederile sale coincid cu ale lui Pușkin. Dar în timp ce la Pușkin această atitudine precede și informează actul scrisului, la Gogol atitudinea urmează scrisului: atitudinea este rezultatul – consemnat cu o deziluzie chinuitoare – unui experiment ratat. Uneori, am

impresia că Gogol nu se așteaptă ca rezultatul povestirilor sale să fie satiric și că asta îl înfurie întrucâtva.

Teoriile sale religioase și filozofice, care par multora scandaloase și derutante, sunt consecința logică a opțiunii tematice și structurale a lui Gogol. Am văzut în ce mod acționează H.R. ca un substitut pentru o intrigă transcendentă și creștină sau ca o versiune secularizată a acesteia. Totul se petrece de parcă Gogol ar anvizaja romantismul ca o pe o scenă care ascunde în culise creștinismul; eșecul izbăvirii romantice deschide deci o perspectivă și ies din nou la iveală contururile clare ale creștinismului patriarhal. Gogol nu a fost un pelerin la izvoarele religiei; religia a stat în fața *lui* ca o realitate ineluctabilă, ea i s-a impus. După aceea, a avut loc un transfer mecanic de relații: dacă dincolo de prăbușirea unei false realități mentale, descoperim un nivel de realitate mai vechi, mai demn de încredere, atunci nu este posibil să descoperim și pe tărâm politic câteva coloane nobile, dincolo de gunoiul aparențelor și al ornamentelor corupte? Și ce altceva pot fi acele coloane decât tradițiile respectate atâta timp în Rusia *pravoslavnică* dinainte de Petru? În ultimă analiză, vederile politice ale lui Gogol sunt o adaptare a strategiilor sale estetice. De fapt, ele ne amintesc foarte mult de ambiguitatea dintre simpla aspirație mult visată și înfrumusețarea utopică a prezentului politic, atât de larg și de ambiguu răspândită în perioada dintre 1815 și 1848 (reprezentanții și-au plasat utopiile mai radicale într-o altă dimensiune). Utopia ar putea fi deja aici, dacă am avea numai ochi s-o vedem, sau mâini și creiere, ca să muncim un pic.[87]

Fără îndoială că există un element avangardist și suprarealist în câteva din scrierile lui Gogol; prekafkianul Sukhovo-Kobilin a înțeles aceasta și se cuvine să remarcăm acest element în *Revizorul* sau în povestirile scurte. Dar dacă nu avem suficientă îndrăzneală să abordăm direct dilemele influenței bloomiene inverse, trebuie să

admitem că acestea sunt dimensiuni supraadăugate de evoluția istorică: extrem de semnificative pentru orice judecată de valoare cuprinzătoare, dar nu obiective, în sensul în care sunt și niște trăsături armonizate, din punct de vedere morfologic, cu epoca lui. Gogol a fost în perioada lui cea mai creativă un estetician; lumile pe care le-a evocat sunt, permiteți-mi să repet, sintetice, dar direcția generală a modelării sale a rămas Biedermeier în cel mai înalt grad.[88] Fiind un Heine și un Mörike laolaltă, Gogol a îngăduit ca fantezia și sentimentalismul lui Mörke să devină sălbatice și mușcătoare. E ca și cum romantismul s-ar fi întors disperat împotriva lui însuși.

Afinitățile lui Gogol și ale lui Pușkin față de multe orientări Biederemier esențiale devin și mai evidente pentru cei care interpretează opera lor, dacă sunt privite în strânsă relație cu figuri mai mărunte, dar cu un caracter Biedermeier mai pregnant. Stilul teoretic al lui Apollon Grigoriev și V.F. Odoievski a fost doar organicist – el a ocolit solicitările absolute ale titanismului H.R. Influența copleșitoare a lui Schelling asupra acestora, ca și asupra lui D.V. Venevitinov și a poetului Tiucev, pare a fi similară în esență cu aceea pe care a exercitat-o filozoful german asupra vieții intelectuale germane din aceeași perioadă; o influență armonizatoare, moderatoare. (Într-adevăr, mult după 1920, Dreapta și Stânga intelectualității ruse au fost împărțite într-o linie de influență Schelling și una Hegel.) A.S. Komiakov și frații Kireievski au reprezentat translația paradigmelor izbăvitoare naționale și pragmatice (oricât de ironic ar părea acest termen folosit aici). (În cazul lui Ivan Kireievski, se poate urmări literalmente acest proces, care a evoluat de la Schelling la slavofilie). Slavofilia este, nu în mai mică măsură decât naționalismul german, un produs al Biedermeier-ului. V.G. Belinski a reprezentat, pe de altă parte, Stânga Biedermeier-ului; pentru el modificarea absolută a naturii

umane nu poate opera decât printr-o schimbare rațională și materialistă a societății.[89] Prozatorii din perioada 1820–1840, fie ei Scottieni (ca A.A. Bestușev-Marlinski), Hoffmannieni (ca V.F. Odoievski) sau Sternieni (ca A.F. Veltman) sunt toți legați îndeaproape de contemporanii lor occidentali prin aceeași deziluzie și același accent pus doar pe istorie. Mediul literar era pregătit pentru apariția lui Pușkin și a lui Gogol.

SE POATE SPUNE că între 1820–1840 literatura poloneză a fost literatura europeană cea mai importantă, dacă judecăm după valoarea intrinsecă a celor mai de seamă scriitori ai săi și după modul cum exprimă ei curentele principale ale vremii. De aceea, este și mai semnificativ faptul că romantismul polonez ar trebui să fie lipsit de componenta H.R. (de vreme ce, din nou, nu putem admite ideea că echivalentul său este localizat oarecum spre sfârșitul perioadei romantice); Cyprian Norwid nu poate fi considerat mai „romantic", în sensul semnificativ, din punct de vedere istoric al cuvântului, decât poate fi considerat Baudelaire sau Rimbaud. Am anumite îndoieli chiar și asupra statutului lui Zygmunt Krasiński, ale cărui concepții profund radicale par să depășească limitele Biedermeier-ului.

În opinia lui Cijevski, cultura iluministă s-a dezvoltat pe deplin numai în Polonia și Rusia (dintre țările est-europene), pentru că numai aceste două țări au avut în secolul al optsprezecelea organizări statale independente și curți regale atrăgătoare și protectoare.[90] Pentru Polonia această explicație cred că este valabilă, îndeosebi legat de începuturile neoclasicismului și de relația sa cu barocul. Într-un sens negativ, ea mai poate explica de ce Iluminismul polonez nu s-a transformat în H.R., așa cum s-a întâmplat cu Iluminismul în Anglia, Franța și chiar Germania: el nu a avut un impuls cumulativ propriu, ci doar un elan prelungit. Este

greu să indicăm scriitorii născuți înainte de 1790–1800 care n-au considerat satisfăcătoare modelele umane și estetice preponderente. Este foarte dificil să descoperim în Polonia în perioada 1790–1820 orice fel de manifestare de H.R. (nici măcar una substituită, ca în Franța). Forța Iluminismului a contribuit la diversitatea preromantismului prin scriitori ca Trembecki, episcopul I. Krasicki sau scriitorul de tranziție, J.U. Niemcewicz.

Mickiewicz își face brusc apariția ca o mare personalitate a vieții publice culturale din perioada 1820–1822, dar tonul viitoarei evoluții romantice fusese dat de Kazimierz Brodzinski, care, asemeni teoreticienilor generației lui, din Rusia, Italia, Franța și Ungaria, respingea asperitățile H.R. și îi mustruluia pe scriitori, îndemnându-i la precauție și politețe. În formarea timpurie a lui Mickiewicz este vizibilă, în afara modelelor poloneze, apropierea de scriitori contemporani care trecuseră deja dincolo de granițele stricte, de pildă, Byron și Scott și într-un sens diferit, Goethe și Schiller. Fidelitatea absolută a lui Mickiewicz față de sursele clasice, de cele latine, ca și de cele franceze, n-a fost niciodată trecută cu vederea.[91] Mult mai importantă este, desigur, adevărata sa integrare în contextul vieții literare europene dintre 1830–1840: relația sincronică atât cu Pușkin, cât și cu James Fenimore Cooper, cu bătrânul Goethe și cu A.W. Schlegel, Vigny și George Sand și mulți alții[92].

Primul sens important, în care Mickiewicz se detașează de H.R. este sentimentul profund de înfrângere și tristețe din opera lui. Nu este o chestiune de opțiune temperamentală sau de coloratură estetică, ci o chestiune care ține de cadrul ontologic. Pesimismul nu este prezentat drept o posibilitate, printre altele existente, ci drept temelia solidă a cunoașterii și a ființei. Asemeni multor scriitori din epoca Biedermeier, Mickiewicz a eliminat izbăvirea din model sau a răsturnat-o. Opera lui a evoluat ca un răspuns creator la

întrebările ridicate de perceperea specifică a unei situații umane. Mickiewicz a folosit fragmentarea vizionară sau istorică în *Dziady (Ajunul strămoșilor)* și, mai puțin evident, în *Grazyna* sau în *Konrad Wallenrod*. El s-a retras în rafinamentul parnasian al sonetelor din Crimeea. Mickiewicz a proclamat, prin naționalismul mistic din *Ksiegi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego (Cărți ale națiunii poloneze și ale pelerinajului polonez)*, 1832, destituirea transfigurărilor absolute și a unei istorii unice, în favoarea unui sistem ciclic, imanent legat de o națiune specifică și de sfaturi „practice". (Această operă arată, în mai mare măsură decât oricare altă operă, ce telescopări complicate au loc între diversele etape ale romantismului însuși; ea trebuie să fi fost scrisă la începutul romantismului polonez.)

NATURA structurii Biedermeier-ului lui Mickiewicz se dezvăluie cel mai limpede în *Pan Tadeusz*.[93] Mickiewicz a recurs la tema eroismului repus în scenă, a trecutului reamintit, a retrospectivei privite retrospectiv.[94] Povestirea se petrece în 1812, dar principalul punct de vedere al personajelor lirice, permanent subliniat, este cel din perioada 1830–1840; figurile sunt stilizate cu o dragoste plină de atenție și cu tentă minimă de ironie. În același timp, personajele înseși sunt „conștiente" de propria lor stare de rătăcire, ele și-au pierdut dimensiunea tragică a strămoșilor lor; ele nu mai aparțin unei lumi de gesturi definitive și de valori integre. Judecătorul Soplica, Tadeusz și chiar și contele Horeszko sunt personaje – în reluare – ale unei societăți burgheze, nu originalele: nu găsim lumea din *Wallenrod*, nici măcar marea disperare din *Dziady*. Și mai mult de atât, ele sunt permanent conștiente de asta și există în acțiune o tentă permanentă de deznădejde metafizică: niște marionete în căutarea umanității. (Sf. Iuda Thaddeus este, în tradiția catolică romană, patronul cauzelor disperate: acest lucru

tinde oarecum să explice alegerea acestui personaj ca erou titular.) Dar ele nu sunt marionete: sunt chiar prea umane, tânjind după demnitatea unui trecut titanic. Nu Mickiewicz, ci înseși personajele inventează procese juridice meschine, încăierări de beţivani şi gâlceve spontane, în speranţa unei reînvieri spirituale prin purificarea violentă a *zajazd*-ului (a invaziei).

Cheia pentru aspectul Biedermeier al poemului se găsește în XII, 50–190, 220–250. Pe masa festivă este adusă o mostră sofisticată a artei cofetarului și seneșalul descrie, îndatoritor, scena de iarnă zugrăvită: mica nobilime de țară se află la un ospăț, înaintea alegerilor, un orator vorbește și

„ lângă el stă în picioare
Un om cu mâna la ureche, ce-și răsucește pe tăcute
Mustața lui măreață și-adună perle ne'ntrecute
De elocință, spre a le ține minte." (XII, 97–100)[95]

Detaliile continuă, cu oratorul părăsit și cu alegerea unui nou mareșal; nonpartizani singuratici și un preot, urmat de un băiat de altar, trec aferați și importanți. Arta cofetarului e atât de mare, încât, ni se spune (XII, 225, 242, 266) că pe măsură ce straturile succesive de zahăr se topesc la temperatura camerei, ni se arată privirilor, ca prin minune, alte scene. Scena de iarnă se preface treptat în verde primăvăratec, în aurul verii, în purpuriul toamnei și în cele din urmă în goliciune totală: apar beţișoare de scorțișoară, crenguțe de dafin, semințe. Subiectul și universul său sunt astfel repetate și relativizate, confecționate din zahăr: artificialitate înlăuntrul artificialității. Descrierea are farmecul straniu al unei melodii dintr-o cutiuță muzicală – contrafăcută, nostalgică, înduioșătoare în neputința ei mecanică, ea se aude tot mai încet, tot mai departe.

Înlăuntrul acestui cadru, demn de operele mai târzii ale lui Tieck, *Pan Tadeusz* abundă în conflicte secundare, rezolvate și nerezolvate. Unul dintre ele este folosirea ironică a modelului societal idilic, într-un mod nu prea diferit de cel al lui E.T.A. Hoffmann sau al lui Carlyle. În această primă carte pot fi regăsite și ecouri din Goldsmith („Cu astfel de distracții și conflicte/Ne petrecem la țară viața, în Lituania.") și din Gray.[96] Grădina de zarzavat din II, 523–575 și lumea păsărilor domestice din V, 67–99 sunt zugrăvite în detaliu, cu o bucurie și o plăcere demne de Cowper, deși cu mai multă ironie și cu aluzii clare la acțiunea poemului, în general, întrucât aceste societăți neumane sunt mici reflecții ale micii nobilimi provinciale din Lituania, luată în ansamblul ei. (Cu toate acestea, sunt și pasaje cu sfaturi tehnice georgice, cum ar fi cea mai bună metodă de a ocroti păsările de curte de păsările prădătoare [III, 25–42].)[97] Furtuna de la începutul cărții X sau „simfonia serii" cu păsările sale de câmpie, de la începutul cărții VIII ne amintesc mai degrabă de paleta lui James Thomson. Actuala societate idilică (doar o copie nostalgică a unei alte lumi, mai autentice, după cum am arătat mai înainte) este uneori redată printr-o imagistică idilică idealizată: nobilii mai tineri dorm în grajduri, iar Zosia dă de mâncare la păsări, de parcă ar avea nevoie să-și scoată în evidență participarea la lumea rurală.

La fel de profundă este sciziunea natură-cultură, de care Mickiewicz este foarte conștient. Cartea III este poate cea mai tipică prin contrastele sale proliferante. Contele Horeszko este în căutare de activitate. Este un tânăr obsedat de romantism (II, 161–165) care arborează haine albe englezești (II, 134), îi place să-și numească slujitorii „jochei" și să-i îmbrace în consecință (II, 136–140), este la fel de amabil cu vecinii, cu țăranii sau cu evreii (II, 180) și este cunoscut pentru accesele lui de misticism. El este deci adeptul idealismului cultural, fascinat și uluit de Zosia,

personificare a naturii, care știe să se joace cu copiii, să dea de mâncare la gâște, să se piardă printre tufișuri și straturi de zarzavat. Contrastul este îmbogățit cu referirile la diversele tipuri de ciuperci, de cultură sau sălbatice (III, 312–350), cu disputele asupra stilisticii copacilor – chiparosul, lămâiul și aloele, opuși modestului mesteacăn local (III, 739–765) – și cu deosebirile dintre calitatea cerului din Italia și cea a cerului nordic (IV, 799–829) – toate reprezentând în ultimă instanță conflictul dintre abordarea tipologică a artificiului clasic și bogata varietate a umanității idilice. Toate aceste contraste se concentrează în cele din urmă în deosebirea dintre Telimena – frnațuzită, distinsă și plină de gust (III, 359–419) – și îmbujorata Zosia. În manieră Biedermeier tipică, cea de a doua și nu prima se va cununa cu Tadeusz Soplica, tânărul sensibil, eroul pasiv din *Waverly*, care îmbină trecutul cu prezentul, rațiunea cu imaginația, fiind un erou al compromisului. Sănătosul și inocentul fiu al lui Robak se va căsători cu fiica Evei, pentru a cărei dragoste tatăl lui comisese o crimă (Robak sau Jacek Soplica este singurul personaj al poemului ce aparține cu adevărat H.R.) Între timp, Telimena, floarea artificială a aristocrației Biedermeier, o Didonă mai recentă (VIII, 647–662), va deveni, într-o scenă cât se poate de oportună și de hazlie, victima unui atac al furnicilor de pădure (V, 309–332) și va trebui probabil să se mulțumească doar cu contele Horeszko.[98]

Opoziția natură contra cultură este ilustrată prin lupta dintre Gerwazy și Protazy (primul reprezintă tradițiile instinctuale de sânge și rudenie, război și răzbunare, al doilea, un sistem orientat mai mult spre lege). Dar Mickiewicz prezintă natura și cultura intersectându-se ca niște serpentine, urmărindu-se întotdeauna una pe cealaltă: astfel, tânărul conte Horeszko, care reprezintă „cultura" este manevrat de paznicul său, Gerwazy, care reprezintă natura, și care, în cele din urmă, caută să se alieze cu familia

Dobrzynski, mica nobilime agricolă, din clasa de jos, gâlcevitoare, pe care trebuie să-i considerăm desigur reprezentanți ai naturii.[99] Cartea XI ne aduce un presupus *happy end*, o reconciliere a naturii cu cultura, dar este o reconciliere ironică și ambiguă, de vreme ce cititorul știe, la fel de bine ca și personajele poemului, că totul se va înrăutăți și mai mult și că ni s-a oferit doar un grațios decupaj. Imaginea norilor de la sfârșitul cărții XII, nu mai puțin decât ironia dulce-amară a concluziei convenționale a oricărei povestiri, subliniază acest lucru.

Pan Tadeusz este romantismul întrupat într-un bibelou de Meissen, odihnindu-se liniștit într-o vitrină Biedermeier și acest lucru se vede chiar și în caracterul unei aparente excepții cum este personajul Jacek (sau Robak). El este (deși probabil că Mickiewicz nu l-a folosit conștient pe Coleridge) *The Ancient Mariner*, care poartă povara albatrosului său simbolic prin lagărele militare ale unei Europe sfâșiate de război. Deosebirea esențială nu constă în loc, timp sau nume, ci în densele explicații sociologice și psihologice, care se vehiculează în jurul a ceea ce fusese pentru romanticul etapei H.R. un act de pură păcătuire, un impuls transrațional, provenind din centre ontologice profunde.[100]

În termenii triadei abramsiene, ceea ce lipsește sau este vătămat, est întotdeauna cel de al treilea termen: paradisul recâștigat. *Pan Tadeusz* nu este singular în această lipsă de concluzii, după cum va releva înțelegerea structurii lui *Konrad Wallenrod:* inocența lui Alf se transformă în alienarea falsului Konrad, dar până la urmă ce paradis a fost recâștigat? *Wallenrod* este o povestire a înfrângerii reciproce și nu atât din cauza sfârșitului său tragic, ci pur și simplu pentru că nu arată nici o regenerare, ci doar răzbunare. *Dziady* este poate mai aproape de H.R., deși excelenta prezentare de către Milosz a celei de a doua părți drept un amestec de filozofie iluministă și fantezie folclorică, dezvăluie atașamentul

său față de Biedermeier și prin aceasta caracterul oarecum caleidoscopic al operei sale.[101] Acest atașament este și mai evident în partea a treia, în care egotismul lui Konrad se transformă într-o orgolioasă luciditate politică și, în final, în umilința luptătorului pentru cauza comună. Poate oare *Dziady* să fie înțeleasă ca o variație a ciclului izbăvitor? Pare îndoielnic, exceptând cazul în care se admite o apreciere negativă a activității politice în genere; altminteri această schemă poate părea mai degrabă un fel de evoluție treptată a purității aspirațiilor. Și, desigur, secționarea este o carcteristică evidentă a acestei părți din opera lui Mickiewicz. (Harold Segel atrage atenția că simultaneitatea unor evenimente în locuri disparate și structura episodică sunt trăsături tipice.)[102]

O SECȚIONARE similară este caracteristică scrierilor lui Słowacki. A fost semnalată, printre alții, și de către Claude Backvis, care consideră că barocul este opus esenței romantice a operei lui Słowacki, a cărui imagistică pune accentul pe lumină și bijuterii, pe disonanță și pe fascinanta strălucire a detaliului naturalist.[103] El spune că, plasate pe fundaluri aurite și argintate și într-o semiobscuritate de grotă, trupurile omenești și decorul natural ajung să-și piardă actualitatea palpabilă și să joace rolul de semnal sau de aluzie.[104] De aceea, nu este surprinzător dacă *Król-Duch* sau chiar *Beniowski* par rătăciți în nehotărâre. Aceasta nu este infinitatea pe care Schelling sau Wordsworth se luptă s-o zugrăvească cu precizie sau s-o abordeze. Este doar neîmplinire, neclaritate, ceva neterminat.

Balladyna și *Lilla Veneda* ilustrează o altă latură a implicării în Biedermeier a lui Stowacki: întoarcerea repetată de la istorie la mit și iarăși înapoi. În *Balladyna* timpul este extins la mai mulți ani și apoi este redus la trei zile: precipitata evoluție psihologică și istorică trebuie pusă în acord cu unitățile temporale corecte și egale

ale basmului. Obsesia față de Popiel (fiul Cenușei) leagă aceste două piese de începutul *Król-duch* – nu este vorba de mitul regenerării, ci de un păcat autentic, camuflat, al cărui ecou nu s-a stins încă, într-o lume care încearcă fără succes să se impună drept istorie. Tragedia din *Balladyna* este cea a unor personaje care încearcă să iasă în lumina istoriei raționale și care dobândesc doar accesul la păcat, crimă și eșec (în mod activ, sau ca victime). Orice temă de acest gen are la bază presupunerea că mitul și istoria sunt două nivele ontologice radical și calitativ diferite și că, prin urmare, comunicarea dintre ele este, dacă nu imposibilă, în orice caz plină de risc și necesită o uriașă energie. În acest sens, piesa se apropie mai mult de povestirile pe două nivele ale lui Hoffmann decât de fuziunea totală din *The Ancient Mariner* a lui Coleridge.

Słowacki ajunge să accepte deschis paradigma romantică în *Anhelli*. Acesta este un lung poem în proză plasat într-o Siberie pe jumătate mitică, pe jumătate reală, din perioada 1830–1840, unde nenumărați patrioți polonezi sunt siliți să plătească pentru nefericita lor revoltă împotriva ocupației rusești. Însoțit de Szaman, suveranul vrăjitor al acestui ținut, Anhelli observă cu tot mai multă groază și disperare cum suferința nu-i purifică pe surghiuniți, ci mai degrabă îi înjosește. Anhelli moare singur, într-o disperare umilă, puterile cerești refuzându-i până și satisfacția unui gest eroic, izbăvitor, și el nu se va trezi nici măcar atunci când călărețul apocaliptic îi va chema pe toți morții la o răscoală generală a poporului împotriva opresorilor.

Nu vom discuta aici înrudirea cu Dante și Vigny și felul în care sunt filtrate prin Chateaubriand ecourile ritmului biblic.[105] Mai important pentru acest studiu este faptul că, sub forma acestui poem în proză, se zăresc de departe, ca printr-un filtru derutant și colorat, contururile curbei concave abramsiene. Dar ambele capete se pierd într-o pâclă groasă. Poate că a existat sau trebuie să fi

existat o stare de inocență, înainte de prăbușirea martirilor surghiuniți în abisul infernal. Poate că există sau trebuie să existe un fel de mântuire pentru câteva din personajele menționate în povestire, pentru Anhelli, poate pentru unele dintre femei, dar pentru câți dintre ceilalți? Și de ce natură va fi această mântuire? Nu știm precis, pentru că nu avem nici o idee despre starea inițială. Scenele finale sunt scăldate în culori parfumate și într-o pace blândă, dar ele sunt pur abstracte. De aceea, avem o curbă trunchiată, cu porțiunea centrală (inferioară) îngroșată. Chiar și înlăuntrul acestei secțiuni mai există o secționare: o serie de episoade de sine stătătoare, bine conturate, care descriu declinul suferinței, care duce la nebunie, crimă, dezumanizare și în cele din urmă la dispariție. Mai mult, ambiguitatea se extinde până la argumentație în sine. Este posibil ca un individ dotat să ia asupra lui destinul omenirii și astfel să substituie prin plinătatea lui neîmplinirile tuturor? Poate pasivitatea să devină un înlocuitor autentic și satisfăcător al acțiunii, al oricărei acțiuni, pe motivul că reprezintă potențialitatea și este astfel mai bogată decât orice actualizare? Să ne reamintim că asemenea dileme sunt miezul Biedermeier-ului, în genere. Structura lui *Anhelli* se înrudește mai curând cu „etapele" lui Comte sau Darwin decât cu continuitățile și cu suprafețele întinse, elegante ale Iluminismului și ale H.R. „Anhelli" este echivalentul negativ al operei *Genezisz Ducha*.[106]

Nieboska komedia (Nedivina Comedie), 1835, a lui Krasiński ilustrează în egală măsură declinul curbei complete. Este o lucrare extrem de ambițioasă, egalată abia în epoca expresionistă. Ea începe cu un conflict de familie. Păcat și poezie, mamă și fiu, morbiditate și ispită, toate se dovedesc a-l copleși pe contele Henryk. El preferă să se avânte în activități politice și să devină conducătorul armatei clerico-aristocratice, în ultima sa încercare de rezistență în fața unei revolutii sociale cosmice. Înfrângerea sa

semnalează într-un mod misterios și înfrângerea inamicilor săi victorioși.

Nu pot fi de acord cu Harold Segel care demonstrează natura hegeliană triadică a acestei opere.[107] Cea de a treia parte, sinteza, lipsește cu desăvârșire. Se poate spune că avem de-a face cu o confruntare ireconciliabilă între două principii universale (binele opus răului, structura opusă haosului) sau cu o scară evoluționistă inversă – o victorie treptată a masei fără chip asupra umanității individualizate, organizate, o retragere treptată. Interpretarea ultimului vers al dramei este nesigură: revoluționarul Pancracy este asaltat de o viziune înfricoșătoare și cu un urlet de agonie cedează victoria galileanului răstignit pe cruce. Se poate interpreta ca o prefacere bruscă și totală a înfrângerii în victorie – un tip de prefacere, care cu greu ar putea fi numită hegeliană; ea are mai degrabă nuanța tragico-paradoxală a contemporanului lui Krasiński, Kierkegaard. Dar este mai important să observăm că, indiferent ce semnificație acordăm concluziei, ea reprezintă o intervenție *externă*. Cursul firesc al lucrurilor este entropic, umanitatea în ea însăși, prin ea însăși, se va prăbuși, și ea nu poate fi salvată decât prin grația divină pură, arbitrară. Krasiński nu se simte constrâns de aceeași obligație ca Goethe, care s-a străduit să furnizeze măcar o umbră de justificare pentru salvarea lui Faust, nu există nici un indiciu că loialitatea sau curajul contelui Henryk și-ar găsi răsplata pe măsură. Cu alte cuvinte, organicitatea paradigmei izbăvitoare este total negată. Nu există nici o progresie interiorizată de energie și nici un plan anteproiectat de mântuire: reabilitarea, dacă într-adevăr există, vine din surse exterioare și poate fi o pură întâmplare.

Probabil că nu am îmbogăți prea mult această trecere în revistă dacă am enumera și alte moduri în care romantismul polonez se deosebește de H.R. și se apropie de istoricismul Biedermeier al lui

Victor Hugo și al lui Walter Scott: scrierile lui J.I. Kraszewski, Henryk Rzewuski, Michal Grabowski, Zygmunt Kaczkowski, Ignacy Chodźko sau Seweryn Goszczynski din perioada 1830–1850 furnizează dovezi ample. (Mulți dintre aceștia, îndeosebi Kraszewski, au scris mai târziu în manieră victoriană.) Într-un mod diferit, memoriile lui Alexander Fredro, *Trzy po Trzy (Discuții alandala)*, 1848, manifestă o combinație între Sterne și Jean Paul, care este destul de frecvent întâlnită ca mod de exprimare Biedermeier.[108] Încă nelansată, dar extrem de importantă, este problema funcției lui Andrzej Towiański în sistemul cultural al acestei perioade; o lectură atentă a operei sale va trebui să stabilească în ce măsură teoriile sale dovedesc o ruptură Biedermeier între teoretic și practic sau unitatea inefabilă a prefacerii umane, tipică pentru Saint-Martin sau chiar pentru Ballanche.[109]

CRED CĂ LITERATURA poloneză dintre 1820 și 1848 reprezintă cea mai pregnantă ilustrare a sistemului de substituire a lui Gerschenkron, aplicat la evoluția culturală. Literaturile est-europene, fie cele care se retrezesc, cum sunt literatura cehă, română și maghiară, fie cele bazate pe o dezvoltare mai continuă, cum sunt cea rusă și poloneză, sar în esență peste o etapă a dezvoltării standard, așa cum e ea reprezentată de literatura engleză. Totuși nu este *necesar* pentru o literatură națională să repete toate etapele unei alte dezvoltări sau a celei europene *generale*. În același timp, nu trebuie să postulăm necesitatea unei rămâneri în urmă în anumite literaturi.

Literaturile est-europene nu au fost primele care au dezvoltat paradigma romantică pură. Nici una din ele n-a fost capabilă să facă singură față presiunii Iluminismului și a elanului neoclasic. De fapt, în multe din aceste literaturi, mentalitatea iluministă reușise să

absoarbă modificările incipiente ale propriilor *personaje* și, astfel, să se transforme într-un mediu intelectual și psihologic mai bogat, capabil să satisfacă necesitățile de dezvoltare ale elitelor intelectuale. Dar odată ce impulsurile exterioare au declanșat marșul spre romantism, a părut ușor și firesc ca literaturile europene să se sincronizeze cu etapa europeană predominantă. Aceasta este valabil nu numai pentru literaturile trecute aici mult prea rapid în revistă, ci și pentru altele. În literatura croată, întemeietorii realismului (August Šenoa, Ante Kovačič și alții) au pornit de la un puternic curent pastoral-idilic al trecutului. În literatura geamănă a Serbiei, Jovan Steria Popovič (1806–1856) este declarat deschis un scriitor Biedermeier de către câțiva critici moderni.[110]

Pentru multe literaturi europene (engleză, franceză, chiar și germană), noua etapă a cuprins un radicalism moderator și o recuperare a trecutului, deoarece în ele, conflictele, contrastele (calitative) dintre romantism și Iluminism fuseseră puternice. În literaturile est-europene a existat mai puțin determinism în continuitatea istorică, dar au existat și mai puține contraste; romantismul târziu, fiind mai precar, n-a perceput antagonismul său față de amplul Iluminism târziu, adaptabil, bogat înzestrat cu atribute preromantice. Poate că în felul acesta va fi spulberat sentimentul incongruenței istorice, care răzbate din paginile lui Lilian Furst sau Istvan Söter, când aceștia observă că *Sturm und Drang* este curentul care pătrunde în Europa centrală și de est și nu H.R. german și nici măcar generația lui Victor Hugo.[111] Se poate afirma din nou că progresul literar reprezintă o succesiune de sinteze: în cazul nostru, combinația dintre un trecut neîncheiat și o etapă contemporană pe deplin acceptată. Romantismul est-european este, în multe din aspectele sale esențiale, analog cu Biedermeier-ul, dar din punct de vedere estetic și social este mai sofisticat decât echivalentul său occidental.

Este limpede care sunt avantajele acestui ritm contrapunctic pentru o cultură cu centre multiple, cum este cea a Europei. Inițiativele pot fi transmise de la un centru, sau de la un sector, în altul. Perioadele de efervescență creatoare pot alterna cu perioade de respiro, fără a exista, în fapt, o stagnare generală. Cu cât perioadele sunt mai „sintetice" (sau substitutive) cu atât mai ușor pot furniza, se pare, sugestii pentru viitor. Krasiński și chiar și Słowacki trimit spre expresionismul secolului al douăzecilea și spre avangardă; Gogol este kafkian și suprarealist; Mácha este revendicat de multe grupuri moderne.

(V)

IRONIA ROMANTICĂ ȘI TRAGICOMEDIA BIEDERMEIER

INSTALAREA UNEI MENTALITĂȚI de tip Biedermeier are loc atunci când conștiința romantică se întinde atât de mult, și când pretențiile sale în legătură cu modelul uman devin atât de vaste și de absolute, încât nucleul nu mai are îndeajuns de multă putere pentru a împiedica destrămarea întregului. Capitolele precedente au ilustrat cum domenii periferice încep să se separe de cele centrale și cum circumferința se fragmentează în secțiuni cu o oarecare autonomie. Voi încerca să explic aici cum se poate dovedi că trăsătura majoră a romantismului, și anume ironia, a suferit un proces identic. Ironia este parte componentă a modelului romantic și este strâns legată de alte concepte majore, cum sunt organicismul, dialectica, intensitatea lirică și melancolia. Tensiunile dialecticii și cele ale ironiei sunt într-o relație de dependență reciprocă, ele neputând fi de fapt concepute una fără cealaltă. Profeția și ironia sunt antitetice, și totuși, imperativul romantic al expansiunii insistă pe colaborarea dintre cele două. Până și un moment profetic ca cel al Muntelui Snowdon din *The Prelude* are partea lui de ironie romantică.[1] Ironia romantică este o componentă a perfecțiunii romantice și a absolutului romantic, dar este și o oglindă și o reiterare a acelei perfecțiuni și a acelui absolut. Ironia romantică, de fapt, caută perfecțiunea prin intermediul expansiunii;

în schimb, ea este supusă presiunilor centrifuge care conduc la apariția unui mediu intelectual și poetic de tip Biedermeier.

Slăbirea și segmentarea ironiei romantice oferă cea mai bună explicație pentru proliferarea tragicomediei și a grotescului în producțiile literare ale romantismului târziu. După 1815, scriitorii francezi, și nu numai, își declară sfidător dreptul de a zugrăvi rânjetul grotesc, spaima și caricatura. Prefața lui Victor Hugo la *Cromwell* a constituit un manifest al amestecului nivelelor stilistice.[2] Aceste fenomene pot fi raportate direct la contextele lor socio-culturale și pot fi prezentate ca expresie a temerilor și dezamăgirilor epocii, precum și a unor tendințe de revoltă înăbușite. Ele pot fi de asemenea asociate cu unele tradiții ale teatrului și romanului, care aparținuseră secolului al XVIII-lea: povestiri de groază și povestiri gotice, melodrama și *comédie larmoyante,* interesul reînnoit pentru balada populară. De o importanță cel puțin egală este rețeaua de relații intelectuale dintre tragicomic și dezintegrarea ironiei H.R.

O privire mai atentă asupra acestor legături și asupra dinamicii istorice a ironiei romantice (ca practică literară și comentariu teoretic) ne va ajuta să înțelegem discursul dramatic în deceniile care urmează Congresului de la Viena. Pare curios că un fenomen atât de contradictoriu și atât de remarcabil să fie trecut cu vederea sau evitat de mulți critici. Odată cu Van Tieghem au debutat și tentativele de a împărți aceste domenii în segmente cum ar fi „comedia poetică", experimente expresioniste sau absurde, comedia amară, și alte asemenea. O înțelegere mai corectă a etapelor prin care tragicomedia își face apariția în acest caz istoric ar trebui să o plaseze pe locul cuvenit. Dacă privim apariția ei dintr-un punct de vedere tipologic, vom observa că tensiunile reunite ale ironiei se transformă în tensiunile nerezolvate și adversare ale grotescului, iar de aici, în juxtapunerile tragicomediei, al cărui

principiu morfologic este mai curând unul paratactic decât unul hipotactic. În același timp, ironia, care este privită ca ceva care seamănă cu respectul plin de gravitate, se relativizează ea însăși, împărtășind soarta întregului sistem romantic. Ea își pierde nu numai integritatea, dar și gravitatea: tragicomedia tratează ironia într-o manieră ironică și degajată, pierzându-și astfel puterile de redresare morală. Poate apărea și o situație în care ironia nu mai e capabilă să „salveze situația"; o criză poate eșua într-o tristețe amară ori în tragedie, întrucât puterile de relativizare ale ironiei au fost ele însele îmblânzite.

PENTRU FRIEDRICH SCHLEGEL, ironia semnifică ceva care merită toată atenția. Poezia, spunea el, era de presupus să includă o reflecție critică asupra ei înșăși, precum și o autoreflectare, *das Producierende mit dem Produkt*[3]. Sub o posibilă influență a lui Fichte, și în mod sigur pe o linie paralelă cu cea pe care Kleist avea să o adopte în eseul său despre teatrul de marionete, Schlegel spune: „Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren."[4] Aceasta este o modalitate de obținere a spontaneității, este o revenire la natură, și trasează drumul către desăvârșire. Acest gen de activitate poetică poate fi cel mai bine realizat cu ajutorul ironiei. Filozofia trebuie să fie fundamentul ironiei, întrucât ea oferă o avantajoasă poziție transcedentală de pe care realul și idealul apar unite.[5] La o privire mai atentă vom descoperi că pentru Schlegel ironia este tot o dialectică, permisiunea acordată contrariilor de a coexista. Chiar dacă aceasta nu este tocmai viza de intrare a seninătății clasice și a *Vollendung**-ului, ea reprezintă totuși o înclinare către o altă formă a unității, în care se integrează mișcarea și dinamica.

* Desăvârșire (n. tr.).

După opiniile unor cercetători, Schelling înțelege ironia ca și Schlegel, în măsura în care el susține că ironia stă la baza obiectivității.[6] În acest sens, ne-ar ajuta mai mult dacă am citi operele unor figuri mai puțin importante, precum Adam Müller și K.W.F. Solger, deoarece ei tratează în amănunt probleme care sunt implicite în textele lui Friedrich Schlegel. Se accentuează mult ideea colaborării dintre totalitatea organică și ironie. Solger este încă și mai sistematic, el fiind preocupat de negație și afirmație ca părți ale perfecțiunii. Pentru el, ironia *este* conștiință, și, de aici, o negație, care susține afirmația conținută de un text estetic.

Acești autori, care „explică", justifică concluziile categorice ale lui Ernst Behler: „die Schlegelsche Ironie... bezeichnet... die vorwärtstreibende Energie in der Bildung des Menschen, Sie wird zur Kraft, welche vor einseitigen, vorschellen Verfestigungen bewahrt und den Geist, stets weiterdrängend, auf der Bahn hält."[8] Behler analizează cu multă atenție sursele lui Friedrich Schlegel și ale succesorilor săi și ajunge la concluzia că Schlegel și Adam Müller împărtășesc o „filozofie dialectică a contrastelor", din care viziunile lor asupra ironiei se dezvoltă liber.[9] Nu mai încape îndoială că Friedrich Schlegel a inclus o notă de sfidare clasică prin elogiul adus ironiei, considerată a fi conștiința agilității totalității ontologice a haosului. În acest fel, ironia ar fi o alternativă viabilă la formalismul structurat al oricărui raționalism clasic; ea ar fi mult mai capabilă să redea cu și mai multă fidelitate esența universului.

De fapt, cei mai mulți dintre romanticii germani, indiferent cât de mult s-ar deosebi în ceea ce privește definirea și utilizarea artistică a ironiei, au în comun un respect față de gravitatea și semnificația procedeelor ironice. În cazul lui Novalis, de pildă, nu trebuie să ne lăsăm induși în eroare de abordarea frivolă a termenului (folosit adesea ca sinonim pentru *parodie, travesti* și altele) ci să ne concentrăm mai curând asupra coincidenței absolute

dintre poetica sa și conceptele lui Schlegel despre ironie.[10] Întâmplător, acest concept, cuprinzător, ambițios dintr-un punct de vedere filozofic, și destul de „sobru", este bogat ilustrat în operele romanticilor germani. Interacțiunea complementară a evenimentelor și a comentariului poate fi observată în *Godwi* al lui Clemens Brentano, în *Lovell* al lui Ludwig Tieck sau în nuvelele lor, precum și în cele ale lui Arnim. Profunda fuziune a aspectelor „incompatibile" ale lumii (patetic-poetic versus ridicol-mundan) este exemplificată în piesele lui Tieck *Der gestiefelte Kater, Die verkehrte Welt* și *Prinz Zerbino*. O acceptare mai vastă și mai interiorizată a ironiei o putem găsi în scrierile lui Heinrich von Kleist, mai cu seamă în *Der Prinz von Homburg*. *Faust*-ul lui Goethe trebuie privit ca exemplul suprem al subtilității și ambiguității romantice. Oricât de mult ar fi încruntat Goethe sprâncenele în fața definițiilor agresive ale lui Schlegel, el a integrat mai bine ca oricine mesajul de multilateralitate și de unitate în diversitate pe care le căuta ironia. Ironia în *Faust* nu este un fleac nostim, ci mai degrabă o modalitate de a menține deschiderea în esența însăși a acțiunii. Și în final, la sfârșitul perioadei, E.T.A. Hoffmann oferă un exemplu de supunere totală față de principiul ironiei universale.

Această viziune asupra ironiei nu este nicidecum unanim acceptată în alte perioade sau de către alte tradiții intelectuale. Consultarea atentă a scrierilor clasice care tratează acest subiect, cum ar fi cele ale lui Vladimir Jankélévich, Douglas Muecke, J.A.K. Thompson sau Bert States, ne oferă o perspectivă oarecum diferită. Thompson, care analizează literaturile greacă, latină și engleză, consideră ironia ca fiind, istoricește, un fel de amuzament detașat, un fel de chicoteală vicleană.[11] Muecke desemnează ironia romantică drept o subcategorie, legând-o de motivații estetice; de fapt, el neagă faptul că ironia are o existență ființă independentă și preferă să o descopere în cadrul unei situații, mai exact, în relația

dintre cel care observă și evenimentul ca atare.[12] Iar Jankélévich, care își recunoaște deschis preferința pentru Heine, în ceea ce privește romanticii timpurii, ne spune că în ciuda faptului că orice început de conștiință și reflecție este implicit ironic, ironia desăvârșită evită intimitatea, dă dovadă de cruzime, este conștientă de distanțele antinomice, rămâne o *art d'effleurer*.[13] Chiar și Cleanth Brooks, care este poate cel mai apropiat de romantici dintre toți teoreticienii moderni ai ironiei, vede în cele din urmă în ironie o balanță a contrariilor, vede mai curând un câmp de tensiune decât o divină fuziune și desăvârșire.[14]

Poate că mai semnificativ este faptul că în generația imediat următoare H.R.-ului au existat critici aspre care au dus până la ruptura definitivă cu H.R. Pe la mijlocul celui de al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, Hegel (în *Vorlesungen über Aesthetik* și într-o critică a lui Solger publicată în 1828), lansa atacuri caustice la adresa ironiei lui Schlegel, caracterizând-o drept o atitudine de autoindulgență, de superficialitate, searbădă și orgolioasă, ce ar putea submina fundamentul demnității și valorii umane. Kierkegaard, în eseul său despre ironie, lansează un atac de pe o poziție diferită, dar la fel de nimicitor. El acuză romanticii (pe Schlegel și pe Tieck) că au redus totul la negație universală și la estetică hedonistă. În locul acestora, el propunea o ironie care să controleze realitatea și să delimiteze sau să definească evenimentele cu mai multă precizie, o ironie care să clarifice și să descrie la modul empiric[15].

Aceste respingeri furioase scot în evidență multe lucruri în legătură cu transformările din interiorul modelului romantic al lumii. Pentru tânăra generație, generația romanticilor puri, „ironia" putea să surprindă simultan deschiderea spre infinit a unei situații, precum și limitele ei, idealul și realul; și înfăptuia aceasta prin prezentarea în același timp a unui fapt și a opusului acestuia. Acolo unde sarcasmul reductiv care a predominat în cea mai mare parte a

secolelor XVII și XVIII a încercat să aducă pretențiile și dorințele pătimașe la o dimensiune normală, prin ocuparea unui teritoriu de mijloc, dar sigur, ironia romantică tindea să se împrăștie în toate direcțiile, să relativizeze și teza și antiteza, una *prin* cealaltă. Așa cum e înțeleasă de Schlegel și Tieck, de Jean Paul și Kleist, ironia romantică este o constatare asupra complexității lumii, o investigare a dialecticii realului. Întocmai ca multe alte încercări exaltate ale romanticilor, această concepție exaltată a fost incapabilă să-și mențină eficacitatea. Perioada Biedermeier a fost martora unui alt tip de ironie, adeseori amară și demascatoare, cum ar fi ironia lui Heine și a lui Byron, care putea fi orientată de ei sau de alții spre o evidentă direcție nihilistă[16]. Acele îndrăznețe pretenții de unificare universală au fost așadar înlocuite de anxietate în fața unei lumi a cărei unitate apărea din ce în ce mai puțin credibilă. La urma urmelor, din punct de vedere metodologic, acesta reprezintă un pas mic, de la căutarea unității între aparență și esență, până la simpla juxtapunere a acestora. Pe câtă vreme Friedrich Schlegel separase tocmai pentru a uni, în anii 1820–1830, unificarea a fost considerată imposibilă. Opoziția a fost recunoscută ca un fel de conexiune, suficientă pentru un punct de vedere sceptic. Alăturarea contradicțiilor trebuie să fie de ajuns; cele două aspecte se vor influența reciproc în cele din urmă pe pagină sau pe scenă, datorită misterioaselor capacități ale textului însuși; strădania autorului de a interveni slăbește sau este abandonată. Drumul de la H.R. până la manifestările sale minore este drumul de la fuzionare la influența reciprocă, și de aici la juxtapunere.

Astfel tragicomedia a început să câștige din ce în ce mai mult teren. Doctrinele clasice ale secolului al XVII-lea și al XVIII-lea repudiaseră amestecurile deplasate, și însuși Shakespeare, ca să nu mai menționăm și alți dramaturgi ai barocului, o ducea destul de prost în mâinile aprigilor păstrători ai acestei convenții. *La*

comédie larmoyante și alte producții literare sentimentale nu lăsaseră urme în aceste atitudini. Doar epoca Biedermeier, prin hotărârea ei de a pune în practica de fiecare zi înaltele principii de fuzionare ale predecesorilor ei din H.R., a reușit să spargă această încăpățânată opoziție de aproape două secole. Acesta este un adevăr șocant, care merită atenție, din moment ce tragicomedia a cunoscut perioada sa de glorie în decursul a doar trei perioade ale literaturii occidentale; acest gen pare să pretindă un climat intelectual aparte și împrejurări culturale prielnice. Una dintre ele se întinde în jurul și imediat după anul 1600, perioadă în care barocul atinge punctul maxim al evoluției sale. O alta o constituie epoca modernă când, cu puține excepții, toată literatura dramatică este tragicomică (Ionescu și Beckett, Artaud și Dürrenmatt); iar cruzimea și modernismul oniric al propriei noastre epoci îl „influențează" în mod cert (urmând linia lui Bloom) pe Musset[17]. Cealaltă epocă a fost epoca romantismului târziu. Tragicomedia ca gen putea să adapteze această modalitate nouă de ironie, și totuși, ea se deosebea de aceasta din urmă în multe privințe. O scurtă examinare a câtorva dintre cei mai importanți dramaturgi europeni ai anilor 1820–1830 ne va ajuta în explicarea mai amănunțită a acestui proces.

OPERA LUI ALFRED DE MUSSET este un bun exemplu privitor la modul în care romantismul târziu s-a conturat ca o deformare a romantismului esențial, prin orientarea sa spre tragicomedie. Heine scria cândva despre Musset: „La muse de la Comédie l'a baisé sur les lèvres, et la muse de la Tragédie sur le coeur".[18] Dar chiar și această privire superficială demonstrează că o separare tranșantă precum aceasta (tragic în conținut, comic în formă) nu poate fi menținută ca atare. Mai curând, în multe din producțiile

sale dramatice, tipuri și grade diferite ale acțiunilor grave și frivole se amestecă și se motivează reciproc.

O formulă șablon recurentă, care devine extrem de pronunțată, mai ales în ultimele sale piese, arată că suprema fericire conjugală, armonia și ordinea pot fi obținute doar prin intrigă și confuzie, precum și profitând din plin de dialectica complicată a aparenței aflată în contradicție cu realitatea. Până la un punct, toate acestea se încadrează în schema tradițională a comediei vernale, așa cum o descrie Frye. Însă destul de des, sub influență Biedermeier, Musset se arată interesat nu de crearea unei noi lumi, ci de recuperarea unei situații idilice preexistente, încărcată de neliniște. Astfel, în *Louison* (1849), rezultatul expedițiilor amoroase ale Ducelui este împăcarea sa cu Ducesa; iar scopuri similare sunt urmărite, cu premeditare și artificialitate, și în *Un Caprice* (1837) și alte piese. În aceste piese mici armonia este restabilită ca o consecință a transgresiunilor deschise, căci fără aceste încălcări, deteriorarea treptată și-ar fi urmat nestingherit cursul. Forma piesei imită, într-o manieră frivolă, un model istoric: armonia socială – boala societății – revoluție – Restaurația aducătoare de armonie.[19] În majoritatea cazurilor, Musset evită simplitatea și franchețea. Astfel încât finalul la *Louison* este ambiguu. Nu știm foarte bine dacă Louison (factorul reconcilierii) se va căsători în cele din urmă cu Berthaud. În mod cert ea nu îl iubește, așa încât nivelul social inferior, care în mod tradițional ar fi trebuit să reprezinte o oglindire sau o confirmare a armoniei pe care o găsim la nivelul social superior, este încă neorganizat și confuz; iar concluzia este relativizată.[20]

În mod identic, în *Il ne faut jurer de rien* (1836), intriga duce la o viață fericită și pașnică de familie. Valentin, cinicul dandy, încearcă să o expună pe Cécile, tânăra cu maniere alese, pe care familia acestuia o alesese să-i fie soție, în mare măsură din rațiuni pecuniare, și încearcă să-și demonstreze lui însuși adevărul

filozofiei sale de viață, sceptică și suspicioasă. Nu numai că se înșală, nu numai că sistemul său etic rece suferă o înfrângere, dar și tehnica sa, jocul său intelectual „superior" se dovedește inferior în fața sincerității și purității. „Suis-je un renard pris à son piège, ou un fou qui revient à la raison?" și „Ou j'ai près de moi le plus rusé démon que l'enfer ait jamais produit, ou la voix qui me parle est celle d'un ange, et m'ouvre le chemin des cieux", exclamă el fără încetare, în clipa în care își dă seama că aproape tot timpul fusese manipulat de „naiva" Cécile.[21]

Scrise într-o tonalitate mai melodramatică, primele piese, cum este cazul lui *La Quittance du diable* (o adaptare a unor fragmente din *Redgauntlet* a lui Scott; scrisă probabil în 1830), prezintă niște concluzii după care iubirea ar fi consecința morții, a intrigii și a intervenției demonice, iar *La Coupe et les lèvres* (1832) acordă un spațiu larg imaginii iubire-moarte și înscenării în batjocură a unei înmormântări (Actul IV), care are rolul presupus de a pune la încercare și de a zdrobi reacțiile convenționale față de moarte, prietenie și iubire.[22] În *Lorenzaccio*, piesa cea mai ovaționată a lui Musset, tema bine-prin-rău are un rol proeminent. Eliberatorul și ucigașul tiranului duce o viață plină de un desfrâu ipocrit; el poartă masca lașității, a trândăviei și decăderii comice. Pe aproape tot parcursul piesei, Lorenzaccio este o figură comică într-un decor tragic, iar proliferarea poreclelor sale îi indică natura subțire și alunecoasă și incertitudinea autenticității sale.[23] Concluzia piesei, însă, este tragică: răul iese biruitor. În lumina acestei concluzii, trebuie să spunem că Lorenzaccio a fost nevoit să adopte masca răului (comic) pentru a putea funcționa într-o lume a răului, dar el a fost și nevoit să accepte o pedeapsă (tragică) pentru faptul de a fi participat la această combinație a formelor răului. În cele din urmă, comicul este înghițit de tragic.

Este aceasta o necesitate sau o pură întâmplare? Așa cum spunea Fantasio: „jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres", și „Qui est-ce que pourra me dire au juste si je suis heureux ou malheurex, bon ou mauvais, triste ou gai, bête ou spirituel?"[24] Iar un alt personaj dintr-o altă piesă cugetă astfel (în legătură cu jocul de cărți, dar cu bătaie evidentă spre destinul uman): „La Fortune, dès qu'on l'appele, peu importe par quel moyen, accourt et voltige autour de la table, tantôt souriante, tantôt sevère; ce qu'il faut étudier pour lui plaire, ce n'est pas le carton paint ni les dès, ce sont les caprices, ce sont les boutades, qu'il faut pressentir, qu'il faut deviner, qu'il faut savoir saisir au vol".[25] Din astfel de pasaje se încheagă imaginea unei lumi în care elementele grave și cele frivole, tragicul și comicul sunt iremediabil amestecate și dispuse într-o manieră pur aleatorie; totul este substituibil, iar cursul acțiunii nu este predeterminat. Necesitatea *este* întâmplare. Astfel, nu e foarte surprinzător faptul că unele personaje *își fac griji* în legătură cu deznodământul situației dramatice și încearcă să o modeleze. În *Bettine* (1851), personajul feminin principal este tulburat de dispariția trădătoare a iubitului, baronul Steinberg, și vrea să-i împiedice pe oameni să mai râdă, vrea să pareze comedia, ca să-i spunem așa.[26] La fel, în cunoscuta *La Nuit vénitienne* (1830), Razetta, ticălosul înșelat, se dovedește a fi un conformist care vrea să-și păstreze reputația în ochii celorlalți[27]; el rostește cu mare atenție, rând pe rând, diversele posibilități de a preschimba comedia într-o tragedie, adică într-o situație în care onoarea să poată fi salvată.[28] *Le Chandelier* (1835) pendulează între comicul pur și exploatarea dramatică a milei și defectelor; accentul dramatic este pus pe ultimele încercări izbutite ale lui Fortunio de a se transforma, dintr-un personaj ridicol într-unul grav, de a-și schimba statutul erotic și norocul prin intermediul unei schimbări

în forma evenimentului dramatic. Aceste personaje care-și conștientizează funcția *formală*, și care-și câștigă autonomia și tind către autodefinire, ilustrează modalitățile prin care teatrul Biedermeier anunță modernismul plin de dileme al secolului XX. Ele fac parte dintr-o lume în care principiul nesiguranței e suveran și în care siguranța reprezintă un țel pe care se pune mare preț. În mod evident, piesele lui Musset se bazează pe distorsiunea și relativizarea modelului romantismului esențial (sinteza dintre armonie și neliniște). În unele dintre ele însă, autorul s-a mulțumit doar cu experimentarea glumeață a capacităților umane sau estetice ale situației. În altele, a profitat din plin de o ocazie anume: posibilitatea combinării situațiilor comice cu cele tragice. Se poate spune că toate acestea reprezintă miezul cristalizat al gândirii dramatice a lui Musset.

După părerea mea, doar două din piesele lui Musset, *Les Caprices de Marianne* (1833) și *On ne badine pas avec l'amour* (1834) par să se integreze în cea din urmă categorie. În ambele piese o situație comică tipică duce în cele din urmă la tragedie: Marianne, soția lui Claudio, un magistrat solemn și plictisitor, este curtată – în prima din cele două piese – de sentimentalul, neajutoratul și sfiosul Célio. Vărul ei, Octave, un desfrânat ironic, aventurier, pasionat și elegant, îi ia în zeflemea, acceptă să facă pe intermediarul, îi încurajează, și în final este pe punctul de a lua locul lui Célio în inima Mariannei. Însă Claudio, nebun de gelozie, tocmește asasini, iar Célio e atras într-o cursă fatală, în care este trimis de prietenii săi, fără ca aceștia să fi știut. Cu inima zdrobită, Octave o părăsește pe Marianne, lăsând în urmă, în același timp, și tinerețea sa aventuroasă, și viața plină de desfrâu. După cum îl arată și titlul, laitmotivul îl reprezintă schimbarea de atitudine (și, trebuie să conchidem noi, criteriul valoric) pe care o suferă Marianne pe tot parcursul piesei – de la decența pioasă, ea dobândește

irascibilitate și spirit de răzbunare, iar în cele din urmă ajunge la dragostea deplină. Sfârșitul ei tragic n-ar fi avut loc dacă ea n-ar fi fost confruntată cu un partener la fel de instabil: Célio și Octave ca părți ale unuia și același personaj (Lorenzaccio tăiat în două, după cum ne sugerează E. Gans.)[29] Octave este formă fără fond, Célio – fond fără formă.

Din punct de vedere structural, putem vorbi aici despre comicul care își caută un potențial tragic – se pare, prin nenorociri și erori – și pe care îl găsește în cele din urmă. În *Les Caprices de Marianne* mobilitatea comediei se preschimbă în rigiditatea tragediei. Célio este un personaj destul de stabil; valorile sale sunt dragostea absolută, un neclintit simț al onoarei, pasiunea și credința. Atâta timp cât se găsește izolat împreună cu aceste valori anti și supra sociale, el nu poate să facă nici rău, nici bine; doar în clipa în care Marianne, în căutarea ei rătăcită a unei poziții convenabile, adoptă aceleași valori (deși obiectivul lor diferă), se creează o situație tragică – întrucât confruntarea se preschimbă în conflict.

Acest lucru va fi confirmat dacă vom arunca o privire asupra piesei *On ne badine pas avec l'amour*. Perdican, fiul unui baron, vrea s-o ia în căsătorie pe Camille, verișoara lui; el este un pierde-vară, vesel și fermecător, care caută armonia și echilibrul unui cămin. Camille, ca și Marianne, caută identificarea cu un set de valori: oare ar fi bine să se întoarcă pentru totdeauna la mânăstire? Să-și închine toată viața unei căsătorii dinainte aranjate și în care totul este previzibil? Sau va fi în stare să experimenteze pierderea de sine totală într-o dragoste mistuitoare? Cea mai mare parte a piesei e ocupată de schimbarea de atitudine a celor două personaje unul față de celălalt, acompaniată de câteva influențe marginale ale altor personaje. În cele din urmă, Perdican are o legătură amoroasă cu supusa Rosette; ea moare, se sinucide când Camille se

întoarce la Perdican, după care Camille îl părăsește pe acesta pentru totdeauna. Rosette este echivalentul lui Célio: mesager al unor valori precum dragoste absolută, credință, onoare, puritate. În clipa în care căutarea lui Camille și-a atins ținta, adică în clipa în care ea începe să-și investească energia interioară în valori identice cu cele ale Rosettei, conflictul tragic intervine cu viteza fulgerului. În acest punct mobilitatea se transformă în rigiditate. Situația diferă de cea din *Caprices* întrucât obiectivul dorit (Perdican) este destul de bine definit și imobil. În ambele cazuri, însă, întâlnim același tip de moralitate: extremele pasiunii și respectiv ale devotamentului idealist sunt tolerabile doar dacă sunt izolate; în clipa în care se „conectează", în momentul în care devin reale începe tragedia.

În canonul Musset, piesă după piesă slăvesc pacea și fidelitatea conjugală (*Barberine, Louison, Un Caprice, La Nuit vénitienne, Carmosine*), sau cel puțin (și mai semnificativ) tind spre aceasta, așa cum Razetta tinde către un final grav. Intriga se preschimbă în inocență (*Il ne faut jurer de rien*); dandysmul se întoarce contra lui însuși și se transformă în opusul său; idila de societate e realizată cu ajutorul confuziei sociale și al amestecului de nivele (cum se întâmplă în *Louison*, I, iv, sau II, v), chiar și atunci când Musset este îndeajuns de artist ca să lase deschisă ambiguitatea unui nivel social inferior care poate să se fi dezechilibrat în urma funcționării ca instrument la nivele superioare ale societății. Este ușor să accepți ideea că cea mai mare realizare a pieselor lui Musset este integrarea libertinului în cadrul comunității.[30] Cea din urmă blândețe a lui Musset concordă cu gesturile și preferințele sale culturale: cu propriul său dandysm, cu vechea sa admirație pentru Schubert și Mendelsohn, în defavoarea lui Mozart și Beethoven, cu pasiunea sa nebună pentru Jean-Paul și Hoffmann, Scott și Byron, și chiar pentru De Quincey (traducerea acestuia din urmă se pare că

a fost chiar debutul său literar).[31] Aceasta se potrivește de minune cu părerile exprimate în *La Confession,* care sunt, și nu de puține ori, evident antiromantice. În această lucrare personajul dezvăluie o înclinație spre idilismul wertherian (Pt. III, Cap. 3), este extrem de preocupat de relația dintre inocență și cunoaștere sau de cea dintre realitate și spiritul răului (Pt. V, Cap. 4), strecoară discursuri bombastice împotriva perfecțiunii (Desgenais în Pt. I, Cap. 5) și se simte atras în capcana separației între eu, natură și iubire (Pt. I, Cap. 8). Toate aceste episoade, împreună cu altele, indică o revoltă contra premiselor existențiale ale unei epoci zugrăvite în culori romantice. *La Confession* este povestea unui paradis pierdut și nu recâștigat, după cum se poate observa și în episodul rupturii cu Brigitte (Pt. V, Cap. 5 și 7), în nostalgia inocenței și în teoria după care iubirea absolută este „suprasocială", și în consecință irealizabilă (Pt. I, Cap. 5). Infinitul și perfecțiunea sunt percepute ca niște noțiuni pe cale de dispariție, inaccesibile acțiunii personale. Dacă se vorbește adeseori despre opoziția dintre aparență și realitate la Musset, aceasta se datorează, ne spune Gans, faptului că ea a devenit „un rapport ésthétique".[32] La un moment dat ni se spune în *La Confession:* „les douleurs passagères blasphèment et accusent le ciel; les grandes douleurs n'accusent ni ne blasphèment; elles écoutent."[33] Teama și durerea constante de a fi incapabil să trăiești Marea Suferință este o trăsătură a sensibilității Biedermeier, atât de bine înțeleasă și exprimată de Musset.

O PROBLEMATICĂ ȘI STRATEGII DRAMATICE uimitor de asemănătoare cu cele ale lui Musset pot fi întâlnite și în scrierile lui Juliusz Słowacki. Alegerea subiectului în *Mazeppa* este surprinzătoare. Pe Puškin îl interesau dilemele unui erou neliniștit, îmbătrânit (*Poltava*). Hugo și Byron doreau să investigheze ororile

psihologice ale cavalcadei mortale a tânărului cavaler călărind năvalnic pe un armăsar: culori tari și elemente de senzațional, dar și vestirea unei măreții viitoare. Słowacki, mai familiarizat cu simbolul eroului, dintr-un punct de vedere geo-istoric, și mult mai înclinat să manifeste admirație pentru el, a ignorat toate acestea și a scris o piesă despre erou, înainte ca acesta să devină un erou, mai precis, o piesă despre Mazeppa ca tânăr paj, despre desfrânatul rege Jan Cazimir, despre un bătrân voievod și neprihănita lui soție, și despre irascibilul lor fiu vitreg, Zbigniew. Concluzia este tragică, sau cel puțin extrem de melodramatică: Voievodul își împlântă un pumnal în inimă, după ce soția sa torturată și fiul iubitor își pierd și ei viețile; afemeiatul Jan Cazimir se hotărăște în cele din urmă să se comporte ca un adevărat conducător; Mazeppa este legat de cal și gonit cu biciul în stepă. Ceea ce începuse ca o comedie plină de ambiguități sfârșește în melodramă. Soțul bătrân și gelos care își supraveghează soția, mult mai tânără decât el, urmărită insistent de cei mai chipeși cavaleri ai Curții, soție care o instigă pe castelana Robroncka, femeie trecută de prima tinerețe, care încearcă să găsească un echilibru între cochetărie și desfrâu; zeflemeaua plină de eleganță a unui Mazeppa glumeț, obraznic și ironic – găsim aici, așadar, toate accesoriile. Mazeppa e un personaj schimbător, îl vedem acum făcându-i curte Ameliei, arborând masca cinică a nihilistului absolut care ia totul în râs întrucât nu vrea să creadă în ceva, iar în clipa următoare este gata să-l joace pe Leporello (II; 2). Până la sfârșitul primului act însă, când tânărul își taie mâna pentru a salva onoarea lui Jan Cazimir, apar deja amănunte care indică o schimbare. Acestea fuseseră în strânsă legătură cu sumbrul și pătimașul Zbigniew, cel de-al treilea pretendent al Ameliei, despre care s-ar putea spune că, întocmai ca și Esmeralda, în *Notre-Dame de Paris,* se afla în mijlocul furtunii, ca simbol al unui echilibru natural absolut.

Încet-încet, începem să ne dăm seama că Zbigniew reprezintă cealaltă față a lui Mazeppa: ei sunt uniți precum Octave și Célio.[34] Scena revelatoare în acest sens se află în Actul II, în care duelul dintre cei doi tineri este urmat de o împăcare patetică. În această împrejurare, Mazeppa păstrează distanța, cu un aer ușor amuzat, însă lucid, în timp ce Zbigniew ne dezvăluie numitorul lor comun, numitorul comun cu noul său „frate": nihilismul și pesimismul.

Din acest moment, acțiunea își schimbă direcția, pendulând între comicul macabru și melodrama serioasă. Voievodul își înăsprește trăsăturile, devenind un nebun criminal, iresponsabilitatea sa jovială se preschimbă într-un cinism trădător, tendințele schizoide ale Ameliei ating acum un punct critic, făcând imposibilă revenirea la normalitate. Poate că intenția lui Słowacki a fost pur și simplu conturarea modului în care un erou în devenire înfruntă presiunile traumatizante și potrivnice. De fapt, piesa demonstrează cu totul altceva, și anume potențialul exploziv al conflictului comic. Mazeppa intră în camera Ameliei foarte grav și fără un motiv ascuns, pentru a o pune în gardă. Acolo se vede prins în capcana unui soț bătrân, bombănitor și clocotind de mânie: o scenă comică. Intențiile sale bune, combinate cu cele ale Ameliei și ale lui Zbigniew (aflați în căutarea absolutului), îl conduc la situația tragică, îngrozitoare, de a rămâne imobilizat chiar în alcovul unde căutase refugiu. Întoarcerea regelui marchează și revenirea la comic: onoarea este relativă; viața omului se află sub semnul greșelii; până și Voievodul – un erou demn de Corneille, îmbrăcat în haina istoriei – contribuie la această bufonerie care capătă proporții. Sinuciderea lui Zbigniew și mai apoi dezvăluirea iubirii sale pentru Amelia îl vor strivi pe bătrânul soț, precum și potențialul său comic.

După toate aparențele, *Mazeppa* debutează ca o comedie și sfârșește ca o tragedie. Cu toate acestea, Słowacki introduce o ambiguitate suplimentară, decisivă. Supraviețuitorul este personajul comic, simbolul francheței și al indiferenței. Cei care dispar reprezintă „vechea lume" a valorilor fixe. Cinismul și inconstanța lumii reale sunt justificate; Mazeppa poate porni acum în aventura sa eroică, întrucât s-a descotorosit de iluzii. Rigiditatea se autonimicește. Purificarea apare sub masca libertății, ca rezultat al moralității, energiei și înaltelor aspirații.

Fantazy nu diferă prea mult de *Mazeppa* în ceea ce privește deznodământul, fiind totuși mai explicită prin admiterea morfologiei culturale ca sistem de referință; este, de asemenea, mai explicită în modul de reflectare a personajelor în situații tragicomice. Fantazy declară: „Diavolul însuși îmi joacă feste... și dintre cele mai triste"[35] sau: „Vorbele de zeflemea au fost cea din urmă durere a sufletului meu" (p. 306), sau: „Privește dar ce bufoni naște Polonia; poți să mori de râs cu ei" (p. 308), în timp ce plicticosul și slugarnicul ei prieten Rzecznicki remarcă: „n-aveam nici o idee, mă-nțelegi, dacă acest joc avea să se sfârșească cu o nuntă sau cu o înmormântare" (p. 290); chiar și sprințara Idalia avertizează: „Veți fi lăsați să jucați o comedie în cimitir" (p. 296)[36].

Cât despre nivelul de referință „morfocultural", el pare să fie principalul ajutor în înțelegerea unei piese altfel obscură și încâlcită. Avem de-a face cu trei straturi de personaje. În spate se află raționalismul greoi și bunul simț pragmatic al lui Rzecznicki și al contelui Respekt, acompaniate de poza idilică, convențională a Contesei, care vrea să transforme moșia într-un vast *tableau vivant* pastoral (I, 4), cu țărani care împletesc coșulețe de nuiele, cu năvoade de pește, turme de capre și cântece populare ucrainene cântate lângă cascadă. În față avem grupul tragic alcătuit din eroul patriot Jan și enigmaticul maior rus, care se va sacrifica. Aceste

personaje vin dintr-un trecut recent pe care mulți ar dori să-l vadă îngropat și uitat. Ei sunt interpreții dramei idealismului, purității și imaginarului, în mijlocul unui public stânjenit și adeseori indiferent. Cu toate acestea, ei oferă suferința și împlinirea într-o formă absolută. La mijloc se află un al treilea grup important, reprezentat mai ales de eroul titular, Contele Fantazy Dafnicki și de Contesa Idalia. Ei întruchipează deznădejdea ironică și eleganța nihilistă a unei epoci care năzuia la un substitut al absolutului romantic pierdut. Aceștia oferă o imitație elaborată, conștientă și zeflemistă a unor procedee romantice utilizate în scopul atragerii unui public greoi și lipsit de sensibilitate. Stridența, fantezia și obrăznicia cinică a glumelor lor se datorează în parte unei pierderi dureroase a idealurilor, dar și dorinței de a impresiona publicul anost și amorțit. Totodată, funcția lor de creare a unei legături este pozitivă. În actul V, Fantazy îl numește pe Rzeczincki „acest învățăcel al meu" (p. 308)[37]; în același timp el și Idalia îi admiră și „caută să-i depășească" pe Jan și Diana.

În Actul I, scena este amenajată ca pentru o demonstrație burlescă. Fantazy, a cărui cale este deja pregătită de reputația sa „romantică" (romantică târzie) de călător melancolic prin țările mediteraneene, epistolar pătimaș și chiar de mistic și poet, revine în Polonia pentru săvârșirea unei căsătorii de conveniență, aranjată cu mult timp înainte. Foarte curând, însă, ni se dezvăluie două nenorociri complementare. Una dintre ele este „întoarcerea morților": Jan, eroul martir, se reîntoarce pe neașteptate din exilul siberian, iar Diana nu ezită să aleagă autenticitatea acestuia, în defavoarea arabescurilor de imaginație ale lui Fantazy. Cea de-a doua nenorocire este Fantazy însuși, absorbit de o perpetuă negare a propriei sale realități, de îndoială și dezacord cu sine. Fantazy este descris de autor și se vede pe sine însuși ca o ființă instabilă, construită din contradicții a căror unitate temporară se menține

doar datorită gesturilor ample și cabotinismului. El aspiră la experiența pură, romantică a totalității, însă nu ignoră propria incapacitate de a o obține, furia sa rece, uneori meschină, vizavi de lume, este imaginea fidelă a disprețului de sine. Este gata să se îndrăgostească de Diana de îndată ce aceasta îl respinge (I, 14, 15), deși cu câteva minute mai devreme proclamase zgomotos și patetic: „ea face parte din acea categorie de oameni care au nevoie să fie răniți. Buzele-i sunt făcute să bea otravă" (p. 264). Idalia etalează un amestec de năzuințe fantastice și autoridiculizare cinică.

Deosebirea dintre această pereche și cercul din prim plan, cel din jurul lui Jan, se observă mai bine prin compararea limbajului. Jan poate folosi deseori același registru înalt ca al lui Fantazy, cum ar fi în conversația cu Stella (II, 2): „Cele șapte stele legate între ele, pe care mi le-ai arătat cândva – tu, minunatul meu astronom –... deasupra oribilei imagini a mizeriei înghețate – a unei vieți nimicite, a unui iad înzăpezit" (p. 270). Există aici însă, un lucru care îi este tot timpul reamintit cititorului, o solidaritate extrem de puternică între cuvintele sale și comportare, cu adevărat întreaga sa viață. Mai mult decât oricine altcineva, Idalia recunoaște acest lucru. În Actul III, Scena 3, după cântecul singuratic al lui Jan, ea trece pe nesimțite în rolul spectatorului Biedermeier pasiv, spre o acțiune de tip H.R. substanțială. Idalia declară: „Odată plecați stăpânii, lacheii le îmbracă hainele și trăiesc aventuri romantice în locul lor" (p. 279).[38] Aceasta este în mod evident o afirmație existențială, și nu una socială. Discursul ei sofisticat și lucid îi apare lui Jan ca o formă de nebunie; verbalismul pur îi depășește competența sa. Contradicția atinge un punct culminant prin alternările rapide dintre viață și moarte, ridicol și serios, care își pun amprenta, prin ritmul lor accelerat și isteric, pe ultimele scene din Actul IV, și pe cele de la începutul Actului V. După ce sentimentele adevărate ale Dianei sunt făcute publice, Fantazy și

Idalia joacă în cimitir o scenă incoerentă a disperării, a râsului sardonic și a sinuciderii, care, inutil s-o mai spunem, nu se consumă. Totul este îndepărtat cu un gest larg, lipsit de ceremonie, prin apariția unei realități superioare: sacrificiul real și moartea maiorului rus, care formează o punte de legătură între Diana și Jan.

Fantazy apare așadar ca o comedie ciudată – efectul ei comic rezultă, într-un fel, din conflictul dintre mentalitățile romantică și respectiv Biedermeier, dintre tragedia adevărată și falsa deznădejde. Respekt, Rzecznicki și alții sunt țintele și victimele acestei glume transcedentale. Iar legătura dintre Jan și Diana, evocată ca un început al Edenului, este ea de o perfecțiune exemplară? Rezultatul va fi mai degrabă o nouă variantă de socializare de tip Biedermeier, o nefericire spectaculoasă în ghețurile Siberiei sau în confortul călduț al unei moșii la țară? Astfel, ca și în *Mazeppa*, aparenta victorie a unui sentiment tragic al vieții pare de prisos; prin moartea sa, maiorul discreditează această societate răscumpărată. Ironia romantică s-ar fi sprijinit pe coexistența dintre această societate și părinții fetei, de exemplu. Intervenția unui nivel mediu relativizant trebuie să blocheze decisiv predominanța ironiei. În plus, Fantazy se va afla acum în elementul său, întrucât el a rămas în zona obscură a tragicomediei. Personajele folosesc încontinuu imagini teatrale și pun întrebări (cu o curiozitate detașată aproape), despre deznodământul problemelor lor atât de încurcate. Răspunsul, în spiritul tragicomediei proprii romantismului târziu, dă naștere unor alte noi întrebări și unei sincerități dureroase.

Astfel de scrieri ca ale lui Słowacki și Musset pot fi mai bine înțelese dacă vor fi comparate cu alte opere care utilizează accentele tragicomice în mod ocazional, cum ar fi cazul unei alte piese a lui Słowacki, *Balladyna*. Dramă poetică, cu influențe puternice din onirismul și din scenele de nebunie lirică shakespeareane

(din *Visul unei nopți de vară, Regele Lear, Furtuna*), *Balladyna* este scăldată într-o incertitudine istorică, abundă în schimbări de indentitate și înlocuiește în mod sistematic destinul cu decizii etice. Mai mult, piesa joacă un joc îndrăzneț cu timpul, concentrând în câteva zile o viață plină de întâmplări, energia peremptorie a lui Słowacki modifică proporțiile și sensul acțiunilor cu ușurință. Acestea sunt împrejurările în care elementele tragice și comice încep să se „înghiontească", să se combine sau chiar să se transpună unele în celelalte. Goplana, o Titanie slavă, e îndrăgostită de un flăcău voinic de la țară, pe nume Grabiec. Dar cum acesta era îndrăgostit la rândul său de o fată pe nume Balladyna, Goplana, în infatuarea ei comică, apelează la serviciile celor două spirite stângace și bombănitoare, pentru punerea în aplicare a unui plan foarte complicat: îl pedepsește pe Grabiec transformându-l temporar într-o salcie, în timp ce Balladyna e împinsă cu dibăcie să apuce calea păcatului atunci când Krikor, un conte rigid și arogant îi declară că o iubește.

Intrigile discret comice ale Goplanei declanșează tragedia ascensiunii precipitate a Balladynei. Ambițioasa ei escaladare este presărată cu crime oribile (uciderea surorii sale, torturarea și înfometarea propriei mame, spânzurarea bătrânului pustnic, distrugerea soțului ei, otrăvirea complicelui și amantului ei, Kostryn), iar saltul ei pripit – în doar trei zile – de la țărancă la regină pare forțat și necuviincios. Încercările ei de a-și fabrica un trecut, pretinzând că este odrasla persecutată și părăsită a dinastiei Trebizond sunt comice, fără doar și poate. În același fel se prezintă – într-o modalitate umoristică – și *colajele* ostentative, pe care le folosește Słowacki: întocmai ca și Lady Macbeth, Balladyna se străduie în zadar să spele petele de la căpșuni, care ar putea fi la fel de bine sângele surorii asasinate; ca și Goneril, ea își batjocorește și își neneagă mama; ca și Macbeth, încearcă să exorcizeze spiritele

victimelor sale; ca și Richard III, îmbină cu generozitate sexul cu violența. Balladyna pare să se delecteze în a ne face cunoscută identitatea ei poliliterară, subminând în acest fel oroarea cititorului în fața crimelor ei. Și, bineînțeles, începutul sfârșitului frumoasei și diabolicei prințese-țărancă este același cu începutul ascensiunii puse sub semnul comicului. În Actul V, cel de-al doilea acuzator este păstorul sentimental și cu înclinații literare, Filon, fostul *soupirant* al surorii ei, Alina, și care a descoperit cadavrul, cuțitul, un vas plin cu căpșuni, și alte dovezi incriminatorii. Ușurința verbală a lui Filon, invocațiile sale către Apollo, și compararea sa cu Orfeu care îl imploră pe Pluto să-i redea soția, sunt în mod cert aluzii la scena hilară (I, 1) în care Filon, ca și Fantazy, bate câmpii vorbind despre dureri imaginare tocmai în fața publicului, cu o experiență și o percepție a universului extrem de tragice. Astfel, scenele tragicomice în manieră Biedermeier marchează începutul și sfârșitul piesei. Același spirit tragicomic acompaniază acțiunea în toată desfășurarea ei. Balladyna este șocată de nuanțele batjocoritoare ale unei balade triste cântată de Cochlik și Skierka, însă se alătură cu toată inima la proclamarea netotului de Grabiec drept rege „Diamant", apoi ca potențial pretendent (IV, i). În aceeași scenă, Grabiec râde cu multă poftă, convins fiind că bătrâna văduvă, patetică și aproape moartă de foame este un personaj dintr-un spectacol țărănesc cu măști. Grabiec poate fi mai bine înțeles ca echivalent masculin al Balladynei, luând în considerație comportamentul său în decursul transformărilor succesive pe care le suferă: mai întâi în natură, apoi în cultură (III, IV) – odată ce devine conștient de puterile sale neobișnuite, el începe să degradeze natura printr-o serie de pretinse legi – perceperea grotescă a unei taxe pe iepuri și flori, și alte asemenea.

Se apelează la amestecul de comic și grotesc pentru determinarea naturii pur fictive și glumețe a textului. Într-un univers

melancolic-liric, care încet-încet se descompune, aspectele comice acționează ca niște șocuri. Prin contrast, ele pot împrumuta profunzime și o „veridicitate" suplimentară firului principal al acțiunii, așa precum fusese de fapt și unul din principalele scopuri ale inserturilor comice în tragedie, de la Shakespeare încoace. Totuși, se poate demonstra că în cazul acestei piese, ca și în alte opere contemporane, episoadele comice au o funcție mai specifică: ele relativizează acțiunea, aruncă un văl de defăimare asupra încrederii pe care o inspiră regizorii, autorul și chiar publicul. Asemeni unor cranii rânjind, aruncate în mijlocul unei ceremonii de către un măscărici excentric, ele stânjenesc și încetinesc acțiunea.

O asemenea funcție se deosebește de modul de folosire a tragicomicului așa cum apare el la Musset, diferența fiind una de formă și nu de conținut. Ea ar putea fi privită ca *Urgrund*-ul din substanța căreia se cristalizează modelul „mussetian". Pentru a demonstra că experiența lui Słowacki nu se deosebește din acest punct de vedere de cea a contemporanilor săi, câteva exemple privind folosirea neclară, nestructurată a tragicomicului ar fi justificate.

NUMELE DE GRABBE ne vine repede în minte. Piesa lui – *Don Juan und Faust* – este, după toate standardele, o piesă Biedermeier, greoaie, fundamentată pe o separație programatică între eros și cunoaștere. Ambele personaje principale sunt înfrânte, amândouă fiind într-o relație de incompatibilitate cu lumea. Amândouă sunt conștiente de dilemele de tip Biedermeier, după cum se vede și în disputa lor (III, iii), în legătură cu relația dintre omenesc (Biedermeier) și supraomenesc (romantic). Don Juan vorbește ca un sceptic dezamăgit: „wozu übermenschlich, / wenn du ein Mensch bleibst".

Orice joc al imaginației sau orice aspirație cât de neînsemnată vor rămâne fără noimă atâta vreme cât ele nu-și găsesc o situare în

timp și în spațiu, transfigurând în acest fel realitatea. Faust parează cu multă șiretenie: „Wozu Mensch, / Wenn du nach übermenschlichen nicht strebst?"[39] Pentru el, umanitatea ca atare cere această funcționare a imaginației creatoare de la care Don Juan (înțelegem noi) are pretenții absurde; natura umană va putea fi ea însăși în clipa în care va include un moment vizionar și transcendent. Acesta nu este un răspuns, ci mai curând o reordonare a termenilor problemei. Totuși, Donna Anna se gândește la Faust ca la o divinitate a abisului (III, ii) în timp ce el se prezintă pe sine ca pe un erou byronian, torturat de imaginea soției sale înlăcrimate, undeva în nordul îndepărtat. Între timp, amândoi stârnesc râsul, iar scenele comice, cum este cea în care Signor Rubio (II, ii) și Signor Negro se află față în față cu Don Juan, restabilesc perspectiva.

După părerea mea, aceste accente tragicomice, incluse într-o piesă care își propune să fie mai presus de orice o dezbatere intelectuală, se explică prin interesul lui Grabbe față de conflictul dintre potențialul tragic integral al H.R. și aspirațiile eșuate ale tragicomediei romantismului târziu. Ultimul act din *Hannibal* a fost adeseori citit ca un final sarcastic pentru o piesă nesofisticată și cu adevărat dramatică. Sengle ne atrage atenția asupra parodiei neterminate a *Cidului* și asupra unor pasaje scrise într-un registru minor din *Hermannsschlacht,* care au un efect comic, probabil neintenționat, cum este de exemplu moartea lui Varus.[40] Chiar într-o piesă ca *Napoleon oder die hundert Tage* (care poate fi considerată Biedermeier, în primul rând datorită faptului că utilizează forma populară a suitei de scene istorice), unul din motivele principale îl constituie revenirea absurdă a trecutului apropiat: Napoleon, fanaticul absolut, prins în plasa unei păci mediocre. Napoleon dobândește acea perfecțiune wordsworthiană a armoniei și o înțelegere a unității universale în mijlocul naturii (IV, vi) și își găsește apoteoza în distrugere (V, vii).[41] Într-un lung

discurs în fața Ducesei de Angoulême, König Ludwig subliniază opoziția dintre funcția sa, ca factor de mediere și de echilibru, și impulsul de conchistador al lui Napoleon (I, iii). Într-o scenă finală asemănătoare, (I, ix), Napoleon are un discurs identic, într-o discuție cu Bertrand. Hortense exclamă: „Bedenke was würde die Welt, wären alle die du!" (III, iii).[42] Într-o explozie de pură ironie Biedermeier, armata germană își exprimă credința că Waterloo nu este decât o jalnică, banală copie a adevăratei epopei romantice a lui Napoleon.

Aschenbrödel, o producție literară mult mai puțin remarcabilă, este o imitație după Tieck, însă cele câteva nuanțe neașteptate sugerează caracterul original al epigonismului unor scrieri din perioada 1820–1830. Acestea trebuie să se mulțumească cu ingenioasele transformări ale naturalului în social. Olympia, cea mai mică dintre cele trei surori, frumoasă și persecutată, visează să se unească cu natura, sau să plutească în aerul răcoros al pădurii, pe deasupra lanurilor de grâu, însă adevăratul ei ideal este strălucirea și fascinația sălii de bal regești (II, i). Această răsturnare ironică este ilustrată printr-o combinație de grațios și de grotesc chiar în scena următoare, când Șobolanul e preschimbat în vizitiu, Pisica în cameristă: naturalul preschimbat în social. Juxtapunerea a două accente, unul liric pronunțat și unul comic minor, are loc ceva mai târziu, așa cum se întâmplă, de pildă, în Actul III, scena ii, când cearta împănată cu vulgarități, dintre Isaak și Rüpel e întreruptă de înflăcărata declarație de dragoste a tânărului rege către Olympia.[43]

Acest aspect dă naștere la o mare controversă în ceea ce privește opera lui Grabbe. Karl Guthke, care este considerat astăzi o autoritate în studiul tragicomediei din literatura germană, susține că *Don Juan und Faust* reprezintă cea mai semnificativă realizare tragicomică a lui Grabbe, tendința criticului fiind de a minimaliza

importanța lucrării *Scherz, Satire, Ironie und tiefer Bedeutung*.[44] Aceasta din urmă fusese considerată realizarea cea mai de seamă a geniului tragicomic al lui Grabbe de către toți cei care au acordat atenție caracterizării pe care Grabbe însuși o face piesei, ca fiind o întruchipare a „râsului cu plânsul". Principalul argument al lui Guthke este că în Faust și Don Juan se reflectă una și aceeași realitate, și anume impulsul sau aspirația către ceva, sau încercarea de a transcende clipa prezentă. Don Juan este ridicol prin înclinația sa către lumesc și material, Faust spiritualizează aspirația, atingând astfel o culme tragică prin eșec. Argumentul lui Guthke nu este lipsit de valoare, însă exagerează deosebirile dintre cei doi eroi.[45] Pe de altă parte, Guthke este prea neîncrezător în capacitatea unei comedii de a avea și un fond tragic (probabil o influență hegeliană târzie). Însuși Grabbe nu este într-atât de șovăitor. Scipio de Jüngere al său îi spune lui Terenz (în *Hannibal):* „was tragisch ist, ist auch lustig und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden."[46] Mai mult, lectura operelor contemporanilor lui Grabbe ne va convinge că verva comică nu face întotdeauna casă bună cu tragicul, ci adeseori cu poeticul, sau pur și simplu cu tonul grav, serios.

În *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, caracterul caustic al comicului lunecă de la o critică necruțătoare a realității înspre disperare și (aproape) tragedie. Ideea fundamentală apare la început: „Schnapps cu zahăr! – *utile cum dulci!*", iar ceva mai târziu, „Un țărănoi prostănac și primul povârniș... o cioară care-ncearcă să-și pună plastron scrobit."[47] Piesa poate fi considerată o comedie doar de către cei care acordă atenție acțiunii. Este evident, însă, că personajele și mișcările lor sunt simple pretexte, mesageri absurzi și grotești ai sentimentelor care trebuie transmise publicului.[48] Sentimentele sunt cele cu adevărat tragicomice. Natura lor tragicomică se formează în același context dezordonat și aleatoriu, ca și în cazul lui

Słowacki și Musset, deosebirea fundamentală fiind caracterul sălbatic și îndepărtarea radicală a pretențiilor realiste. Cel puțin Liddy, personajul principal feminin, e construită din același aluat ca și Fantasio, Leonce ori Fantazy. (Astfel, ea îi spune profesorului: „Sie besahen sich zufälligerweise in Spiegel, und da ihnen Ihr Gesicht zu schlecht vorkam, so strichen Sie es aus."[49]) Nu același lucru se poate spune și despre Freiher von Mordax, Herr Mollfels, poetul Rattengifst, sau chiar despre Daivol, a căror identitate se schimbă cu ușurință, și care sunt, mai ales, exponenți ai unor sisteme de poziție. Ei ucid, distrug, încheie pacturi cu diavolul, stau turcește pe sarcofagul din cripta familiei baronului, și toate acestea fără cea mai mică remușcare. Când lucrurile iau o întorsătură periculoasă, Mordax îi explică furios tatălui lui Liddy, Baronul von Haldungen, că el este doar un actor care joacă rolul unui baron, după care dispare repede în fosa orchestrei.

Aceste amănunte ar putea fi foarte plauzibil etichetate drept „pură" comedie cinică, dacă nu ar exista acel *tiefere Bedeutung*, menționat în titlu și exemplificat de Schulmeister: el este personajul care, deși aflat la maturitate, e în stare să facă legătura între epoca eroică a unui romantism apus și o epocă mucegăită, aflată în derivă, și care se bălăcește confortabil în noroi. Bețiile sale se datorează dezamăgirii. Uneori mai are momente de reverie patriotică (începutul Actului II, iii), cu toate că acum nu mai speră decât la niște îmbunătățiri de ordin practic: educarea țăranilor, tăierea copacilor pentru a fi folosiți la construirea băncilor de școală și alte asemenea. În momentele de beție totală, dă frâu liber durerii sale chinuitoare (III, i): „O ihr schönen, schwärmerischen, unwiderbringlich verschwundenen Tage, wo ich-", iar mai devreme: „*Fuimus Troes*, die goldenen Flegeljahre sind dahin."[50] Regretul lui Schulmeister nu este doar melancolia provocată de atingerea maturității, ci el este precis adresat vârstei eroice a revoluției

romantice. Imediat după tiradă, el își dezvăluie tendințele homosexuale față de Mollfels, într-o scenă care ar fi putut la fel de bine să semnifice, pentru autor (ca și pentru public), înlocuirea plenitudinii iubirii adevărate cu un act parțial, golit de semnificație. Această simbolizare „a celui aflat pe locul doi într-o ordine valorică" (Mollfels, și în felul lui și Schulmeister sunt îndrăgostiți de Liddy), precum și simbolizarea unui amestec tragicomic de esențe întăresc confesiunile principalului personaj „serios" al piesei. Disperarea lui Schulmeister este dezvăluită pe de-a-ntregul chiar în finalul piesei, în izbucnirea sa furioasă și neputincioasă împotriva lui Grabbe – împotriva creatorului său. Scena aduce cu sine un suflu de moarte și teroare, căci Autorul tăcut, șovăitor și neînduplecat în același timp, se îndreaptă, prin pădurea întunecată, către casa izolată, ținând în mână un felinar și aducând cu sine Sfârșitul. Furia lui Schulmeister este îndreptată împotriva propriei sale existențe.

Mollfels (al cărui nume combină asprimea cu blândețea, piatra cu argila – o altă aluzie la polaritatea tragicomică) alege calea mai sigură a unei false existențe. El se identifică cu nivelul verbal al romantismului și se delectează cu tirade lungi, unele dintre ele nostalgice, în stilul lui *Sartor Resartus* („Sieh, da liegt es, das väterliche Dorf! Horch, auf seinem grauen Kirchturme klingt die Vesperglocke! Wie anmutig sie mir nach vierjäjringer Abwesenheit entgegentönt! – Auch das altertümliche Schloss ist noch unverändert geblieben, stolz und stattlich erhebt es sich dort aus der Mitte seines sommerlich blühenden Gartens, und in seinen mächtingen Fenstern spielt purpurn der erste Schimmer des Abendrots!" II, ii), altele de un erotism exaltat („welch reitige Naphtafeurer glänzen die unauslöschlichen Flammen ihrer Augen, und wie ein See über seiner Quelle wogt ihr Busen über ihrem Herzen", II, iv).[51] Cu toate că urâțenia sa grotescă reprezintă

aproape o ancorare în real, Mollfels rămâne cel mai reprezentativ personaj al piesei, tocmai pentru că este personajul cel mai verbal. Unirea sa cu Liddy, în final, nu este atât de întâmplătoare pe cât ar părea la o primă vedere. Ea este afirmația plină de descurajare și sarcasm pe care o emite Grabbe în legătură cu supraviețuirea „irefutabilă" a romantismului minor, în același mod în care Schulmeister reprezintă revolta disperată și inutilă.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung poate fi numită o post-tragedie. Personajele, ideile și sentimentele pe care le conține sunt rezultatul unei explozii: înfrângerea aventurii romantice. Ele nu sunt decât rămășițele acestei explozii, împrăștiate în toate direcțiile. De aceea ele sunt, în mod voit, neverosimile ca personaje rotunde, vii. Și tot de aceea ele sunt pierdute undeva între tragedie și comedie. Piesa lui Grabbe se deosebește de cele ale lui Musset și Słowacki prin faptul că nu posedă un puternic filon tragic. Manfred Schneider susține, și consideră că pe bună dreptate, că întreaga operă dramatică a lui Grabbe este centrată pe distrugere și zdrobire. Interpretarea pe care Grabbe o acordă realității își extrage modelele de bază dintr-o lume fragmentată, o lume construită din cioburi, ruine și bucăți disparate; voința integratoare sau conceptul de perfecțiune supraviețuiesc doar într-o formă decadentă, fiind distruse de parodie sau colorate cu ajutorul ironiei. Eroii săi sunt disperați, plini de ură, într-un cuvânt, dezamăgiți – ființe umane elementare.[52] El continuă să susțină că utilizarea eroicului, a figurilor supraomenești este o încercare de a învinge această fragmentare. Evident, eșecul unei astfel de încercări este principalul motiv pentru care piesa mai sus analizată nu reușește să se orienteze nici pe direcția reconcilierii comice, nici pe cea a tragediei pure, refuzând să se definească, astfel, ca tragicomedie.

CONTEMPORANUL lui Grabbe, Büchner, folosește la rândul său mai multe strategii similare. Piesele sale „serioase" – *Woyzeck* și *Dantons Tod* – au partea lor de aluzii umoristice și, mai ales, nuanțe de sarcasm și de grotesc. *Woyzeck,* tragedia originilor, este presărată din abundență cu obscenități, ca de exemplu în discuția dintre subofițeri despre Marie, sau în conflictul dintre Marie și Margareth, conflict care trădează șiretenia și dorința trupească, și al cărui motiv este intrarea în grațiile tamburului major. Asemenea scene depășesc ironia tragică a piesei. În *Dantons Tod,* aceste nuanțe apar și mai frecvent. Frivolitatea glumeață impune o distanță între om și destinul său, sau între viață și moarte, relativizându-le pe amândouă.

În *Leonce und Lena* întâlnim exact opusul. Tristețea și tragedia sunt elemente suplimentare, care transformă frivolitatea și veselia generală într-o imagine înfricoșătoare a lumii; tristețea și tragicul relativizează comicul. Scopul lui Büchner în *Leonce und Lena* este de a-și măsura puterea ironiei cu cea a ironiei romantice. Este un joc de cuvinte cu adresă la un alt erou al lui Büchner, Lenz, care are puternice trăsături romantice și care amintește de *Ponce de Leon* a lui Brentano, și, așa cum a remarcat Majut, confirmă folosirea numelui în opere cum ar fi *Delphine* de Mme. de Staël, *Isola Bella* de Mme. de Cottin (tradusă în limba germană în 1833), *Weh dem, der lügt* (Leon, bucătarul), de Grillparzer, și mai târziu, *Tévérino* de George Sand. (Majut îl definește în câteva cuvinte pe Leonce, ca fiind „die biedermeierliche Form des problematischen Menschen."[53])

Ludwig Büttner descrie plastic deosebirea dintre Friedrich Schlegel și Büchner, din punctul de vedere al atitudinii față de ideea de confort. Schlegel vorbește despre creativitatea și noblețea ceasurilor de răgaz și despre puterea imaginației. Timpul liber este numit în *Lucinde* „die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung."[54] Büchner refuză aceste aspirații și percepții care

aparțin H.R. – pentru el timpul liber e doar deșertăciune, imaginația e doar o jucărie inutilă, care stârnește insuportabil simțurile. Nu numai Leonce, dar și celelalte personaje sunt obosite; ele se mișcă lent, de multe ori simt nevoia să se sprijine de ceva. Gesturile lor sunt stilizate, de o lentoare plină de afectare.[55] Pentru ei timpul liber nu este în primul rând un spațiu al libertății și creației, ci pregătirea simbolică pentru moarte. Leonce este un personaj mussetian sau un personaj din scrierile lui Pușkin.[56] Scepticismul și plictiseala de care dă dovadă își propun să ascundă sensibilitatea, dorința arzătoare, aspirația și chiar o anume disperare. Leonce trăiește o dramă adevărată, în ciuda ridicolului ei. În orice moment, fantezia lui se centrează brusc pe un alt subiect și (aproape) se desprinde de existența sa; Leonce reușește cu greu să rămână fidel mediului său social. (Prin urmare, după părerea mea, cei care caută implicațiile satirice ale piesei vor fi dezamăgiți.) Mai mult decât orice, lui Leonce îi este teamă de conformism, dar tocmai din încercarea de a i se sustrage, el cade în capcana acestuia (căsătoria de convenienţă). Aceasta este explicația cea mai bună pentru schimbul de cuvinte dintre cei doi tineri, înspre sfârșitul piesei:

„Lena: «Ich bin betrogen.»
Leonce: «Ich bin betrogen.»
Lena: «O Zufall.»
Leonce: «O Vorsehung.»"[57]

Este discutabil dacă un Leonce care n-ar fi plecat ar fi avut mai multe șanse de a-și atinge un ideal cu adevărat romantic. În orice caz, finalul este extrem de ambiguu, iar multe întrebări rămân fără răspuns. A cedat Leonce într-adevăr presiunilor conformiste? Este într-adevăr îmblânzit acum? A hotărât oare că fantezia poate fi păstrată în secret, că ea poate fi redusă la scară mică, pe spații mici și printre obiecte miniaturale?

Vom putea înțelege importanța unor asemenea întrebări doar dacă vom admite că modul ironic de tratare a ironiei trebuie să dea naștere în chip inevitabil unei dimensiuni tragice în literatură. Ludwig Büttner observă corect că micul principat, idilic și confortabil, cu umbrarele sale singuratice și pline de verdeață, se află pe un teren obscur și nesigur.[58] Cei care ignoră amestecul de tragic și comic o fac pe propriul risc, căci sunt nevoiți să insiste mult asupra rolului satirei ușoare, conferindu-i o calitate protestatară și de critică nemiloasă, căci altfel nu ar putea explica seriozitatea gravă care respiră adeseori dintr-o situație frivolă și comică. Chiar analizele unor critici valoroși sunt denaturate în acest fel.[59] Karl Viëtor este mai prudent, iar opiniile sale pot constitui punctul de plecare cel mai demn de încredere, într-o discuție despre tragicomicul piesei *Leonce und Lena*. În această piesă domnește aceeași melancolie ca și în celelalte două tragedii ale lui Büchner, descoperă Viëtor, după o enumerare plină de culoare a ingredientelor piesei, care s-ar potrivi cu siguranță cu cele din *Measure for Measure*.[60] Viëtor este de asemenea impresionat de cruzimea, mizantropia (*Welthass*) și de gravitatea apăsătoare a multora dintre replici (p. 176). Exclamația lui Leonce „ich bin so jung und die Welt ist so alt", urmată de neliniștea expresionistă a „Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschmiegt wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten die Gespenster" (II, ii), captează exact teama pătrunzătoare prin care buna-dispoziție și umorul acțiunii sunt atât de eficient neutralizate.[61] Viëtor se oprește doar foarte puțin asupra celorlalte probleme: ambiguitatea, lipsa de substanță a personajelor, simbolizând incertitudinile intelectuale și sociale care planau; plictiseala ca sursă a melancoliei.

Pe un ton mai radical, s-ar putea susține că, dimpotrivă, plictiseala este rezultatul melancoliei, sau, mai degrabă, al disperării. Argumentele care vin în sprijinul citirii piesei lui Büchner ca ironie

a ironiei romantice sunt foarte puternice. Ele presupun figura lui Leonce (palida, fragila, sceptica versiune a lui Danton sau Lenz); figura Regelui Peter care, ca și Teuffelsdröckh, relativizează filozofia idealistă romantică prin recurgerea la metafora veștmintelor și alergând dezbrăcat prin cameră, pentru a ilustra *Ding-an-sich* (I, ii); figura lui Valerio care ridiculizează comuniunea romantică cu natura: „Ich werde mich indessen in das Gras legen und meine Nase oben zwischen den Halmen heraus blühen lassen und romantische Empfindungen beziehen" (I, i)[62]; și finalul deschis. Nu trebuie să scăpăm din vedere nici perspectiva opusă, din care piesa apare ca o tragedie lipsită de eliberarea tragică a catastrofei. Senzația terifiantă a fricii generalizate care străbate piesa face parte din acest sindrom. Ea îi influențează nu numai pe cei mai sensibili, ci și pe Regele Peter, precum și întreaga natură și societate (Lena, Rosetta, chiar și Valerio). Dorința de a muri rămâne doar o dorință, ca în cazul lui Fantazy. Întâlnirile amoroase dintre Leonce și Lena au o ciudată calitate somnambulică din care se subînțelege puterea lor de a se opune morții. Valerio, care este adeseori privit ca omul simplu posesor al unui bun-simț nativ, ar trebui înțeles ca un pragmatic nepăsător, distructiv. Limbajul său este identic cu cel al lui Leonce, din punctul de vedere al extravaganței și al cinismului cuvintelor, însă el a eliminat cu bună știință toate licăririle de speranță și rarele momente de delicatețe și de sensibilitate. Privit de aproape, Valerio se transformă într-o masă cinică a comicului modern. Tirada sa din final e mai mult decât o ironie, e o amenințare brutală la adresa încercărilor nebunești ale lui Leonce de a-și încercui viața cu o fragilă pânză a unei iluzii protectoare.

Dincolo de întrebările lui Valerio, Büchner însuși ridică întrebări fundamentale asupra validității personajelor și a dreptului acestora de a exista. Leonce îi spune tovarășului său: „Mensch, du

bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander erzeugt", ca să primească următorul răspuns: „Und sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen" (I, ii).[63] În timp ce personajul lui Grabbe, Mordax, se retrăgea în verbalism, pentru a se sustrage morții sau pedepsei, aici, personajele aflate în floarea „vieții" lor își recunosc propria lipsă a simțului realității – un indiciu suplimentar al tragediei. Chiar și realitatea lor verbală ridică o problemă. Așa cum foarte convingător a demonstrat Jürgen Schröder, limbajul piesei trebuie pus în relație continuă cu Nimicul. El nu trebuie văzut ca un sprijin, ci mai degrabă ca o încercare de a umple un gol (de a amuți tăcerea, ca să spunem așa).[64] Cu alte cuvinte, personajele nu mai sunt absorbite din nou de nivelul ficțional al textualității, ci sunt supuse unui proces de micșorare prin relativizarea textului însuși. Un final tragic le-ar fi redat o oarecare demnitate, ar fi imprimat o finalitate existenței lor. Înseamnă că prin refuzul unui final tragic, Leonce și Lena rămân fixați într-o ambiguitate și nesiguranță veșnice. Iluziile exprimate de ei în scena finală nu sunt doar o șoaptă în întuneric, ci sunt conștient exprimate ca iluzii și concesii ale înfrângerii. Tragedia îi evită, ceea ce înseamnă că existența însăși îi evită. Această pierdere este în sine cea mai mare tragedie a lor, tocmai datorită faptului că ele nu sunt genul de personaje marionetă pe care le-a creat Grabbe.[65]

ÎNAINTE DE A APELA la aceste scrieri pentru a trage concluziile cu privire la tragicomedia Biedermeier, ar fi bine să ne oprim și să analizăm predilecția pentru grotesc, care pare să fie o trăsătură a întregii literaturi a perioadei, și nu numai a dramaturgiei. Cu toate că literatura secolului al XVIII-lea nu este câtuși de puțin lipsită de situații și personaje pe care astăzi le-am cataloga drept grotești, atât scriitorii cât și publicul nu au perceput aceste

personaje ca fiind autonome sau înzestrate cu o integritate personală. De pildă, eroul lui Smollet, Lishmahago, este privit ca o abatere de la o normă implicită; în mod identic, Sir Roger de Coverley poate fi definit ca model uman neoclasic (de fapt ca Mr. Spectator), la care se adaugă câteva încântătoare jocuri de cuvinte. Atunci când nu sunt obiect de amuzament, acest gen de figuri sunt împroșcate cu dispreț (uneori sunt prezentate într-o lumină detestabilă), datorită unei lipse a lor, care este percepută ca un eșec de a trăi conform unui standard al normalității (cum este cazul lui Swift, de exemplu). O schimbare în atitudine se remarcă după 1760–1770 și ea este semnalată de ceea ce pare să fi fost prima definire a grotescului ca o categorie estetică independentă, și anume de eseul lui Justus Möser, *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen* (1761). În orice caz, înainte de epoca romantică ar fi fost imposibil să-ți închipui figuri grotești investite cu demnitate tragică, cum sunt Quasimodo lui Hugo sau Nathanael din *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann. Și tot înainte de epoca romantică, ar fi fost imposibil să te aștepți să urmărești creșterea cantitativă a scenelor și figurilor grotești în toate genurile literare.

Practic toată opera lui Gogol poate fi împărțită în funcție de diversele tipuri de grotesc. Acestea pot fi combinații sintactice ilogice de tipul: „Ceilalți erau mai mult sau mai puțin educați: mulți îl citeau pe Karamzin, alții citeau «Moskovskie Vedomosti», și chiar mai existau și unii care nu citeau nimic", sau „Ce om minunat e Ivan Ivanovici! Și comisarul de poliție de la Poltava îl cunoaște."[66] Ele pot fi construite pe combinații metaforice brutale, între obiectele neînsuflețite și cele însuflețite. Dintre acestea, „nasul" și „mantaua" sunt destul de frecvente, însă nu este ceva ieșit din comun dacă întâlnim o bătrână descrisă ca fiind „un adevărat ibric de cafea într-o scufie de noapte".[67] Scenele pot fi foarte elaborate, cum ar fi cea a sabatului vrăjitoarelor cu demonii lor iubăreți, cu înfățișarea de animale, din *Scrisoarea pierdută*, sau

alte scene din seria Dikanka, cum ar fi cea a bătrânului care dansează.[68] Chiar și Pușkin, care avea o perspectivă mai senină, pomenește aprobativ (într-un fragment nepublicat, scris probabil în jurul anului 1825), despre amestecul de comic și tragic, specificând că astfel interesele cititorului se reunesc. (În acea perioadă Pușkin scria *Boris Godunov*.)[69] Immerman, care a dispus de toată gama de efecte Biedermeier, nu a ignorat grotescul în al său *Münchausen*. Influența lui Hoffmann a dat naștere unei puternice tradiții în Europa răsăriteană, dar și în America și Franța, lucru care se observă în creșterea numărului de actori care joacă dublu rol în aceeași piesă, de păpuși mecanice și marionete, de personaje diforme pline de sarcasm, de vietăți de coșmar, precum și în alte manifestări. Anglia a putut să-și construiască cu ușurință propriul fond de caricaturi demonice, din moment ce acesta se dezvoltă pe fundalul unei tradiții gotice. Sir Oran Haut-ton din *Melincourt* a lui Peacock, Frankenstein al lui Mary Shelley, personajele pretins-păcătoase ale lui De Quincey, chiar și Melmoth al lui C. R. Maturin, ori Hajji Baba al lui J. J. Morier sunt doar câteva nume dintr-o întreagă galerie.

Frecvența mare a situațiilor și personajelor grotești și în formele cele mai felurite, în literatura perioadei 1820–1830, ridică problema adevăratei relații dintre categoria tragicomicului și cea a grotescului. În linii mari, ele sunt asemănătoare, și, fără proliferare, ar putea fi foarte bine privite într-o relație de sinonimie, așa cum se și întâmplă de obicei. Însă în scopul unei clarificări exacte, este necesar efortul de a face o distincție între cele două. S-a spus că tragicomicul (orice combinație de elemente tragice cu elemente comice) este o categorie generală, în timp ce grotescul reprezintă o subcategorie specială. În afară de combinația dintre elementul tragic și cel comic, grotescul conține și un alt ingredient (o privire răutăcioasă, o caricaturizare, o notă de straniu), care îl separă net de o scriere tragicomică obișnuită. Acest punct de vedere este

valabil mai ales dacă acceptăm argumentul oarecum circular al criticilor aduse principalului teoretician al grotescului, Wolfgang Kayser. Kayser pusese un accent exagerat pe elementul demonic și monstruos din literatura grotescului și afirmase că sub stratul de suprafață al acestuia pândește o răsturnare a realității și o amenințare implicită. Adversarii săi au replicat că dacă aspectele demonice sunt întotdeauna proeminente, ele sunt în același timp neutralizate de elementele comice, așa încât în cele din urmă grotescul apare ca o „dezarmare umoristică" a „fărâturilor înspăimântătoare" ale infernului.[70] Dacă și Kayser, și oponenții săi au dreptate, atunci în mod clar grotescul desemnează un număr destul de mic de obiecte literare, care sunt toate cuprinse în categoria mai largă a tragicomicului.

Realitățile literaturii Biedermeier par să dovedească falsitatea acestui punct de vedere, în ciuda eventualelor sale merite teoretice, datorită în primul rând frecvenței uluitoare a fenomenelor grotescului în toate domeniile vieții culturale. Pentru aceste motive pur pragmatice, dacă nu pentru altele, ne simțim îndemnați, așadar, să apelăm la unele din teoriile mai vechi ale grotescului, care se limitau la definiții mai generale. Astfel, pentru Hegel, grotescul este o trăsătură a literaturii și artei „primitive" – neechilibrată, contorsionată și confuză. În ciuda identificării arbitrare a acestuia cu diverse arte, printre care și cea indiană, această definiție pare mai îmbietoare, tocmai din cauză că ignoră peste măsură analizele detaliate, lucru pe care critica mai nouă nu-l face. Poate că și mai convingătoare este părerea lui Wilhelm Michel, una dintre primele autorități în materie, care a insistat asupra faptului că grotescul, pe care îl mai numea și „rânjetul universal" (*Weltgrimasse*), trebuie să se bazeze pe dualitate și contradicție.

Deformarea și contradicția par într-adevăr să caracterizeze grotescul din operele lui Gogol, Hugo, Peacock ori Büchner, mai curând decât accentele demonice sau umorul binevoitor. La fel,

diavolul lui Grabbe nu este nici diabolic și nici chiar amuzant – el este răspunsul deformat la necesitățile impuse de o situație nihilistă. În sensul cel mai general, grotescul apare în romantismul târziu ca o consecință a destrămării integrității romantismului, care căuta să se regenereze prin extinderea la maximum a facultăților umane, cu toate legăturile lor organice. Suprafața acoperită de o astfel de conștiință lărgită și de toate valorile pe care aceasta încerca să le asimileze, depășea destul de mult normele umane tradiționale (mai cu seamă pe cele neoclasice) și îmbrățișa trăsături estetice, morale sau psihologice care nu ar fi fost considerate acceptabile cu câteva zeci de ani în urmă. Poemul *The Thorn* al lui Wordsworth este un exemplu pentru astfel de zone de deformare, care erau, cu toate acestea, strâns legate de un sistem central de valori. *We Are Seven*, a aceluiași poet, ar putea fi cu ușurință circumscrisă grotescului, dacă pretențiile sale mai excesive n-ar fi ancorate în concepțiile tradiționale, prin intermediul unor note moderate de surpriză (și dezacord implicit); vorbitorul, ne sugerează el, este de aceeași parte a cititorului, chiar dacă încearcă să înțeleagă copiii. Bătrânul Marinar al lui Coleridge este o apariție stranie, ridicolă, aproape demonică, la începutul poemului. La sfârșit, el nu mai este același, întrucât s-a integrat deja într-o vastă structură mitică. Grotescul este aici un adaos ornamental într-un fel, însă el nu este mai înainte de orice o dovadă care vine să demonstreze capacitatea de cuprindere a mitului. Modelul uman este extins până la limita posibilului.

Deja la Hugo și la Hoffmann o astfel de capacitate de includere nu mai face legătura între nucleul mitic și periferiile grotescului. Acestea două pot și vor funcționa separat. Nathanael al lui Hoffmann este independent, și nu purificat prin integrare. Quasimodo sau „L'homme qui rit" se fundamentează pe contradicția izbitoare între formă și conținut. Fantasio muncește din greu

la clădirea propriului caracter grotesc, cu un soi de zel sfidător, întrucât el *dorește* separarea. Este incontestabil că în aceste cazuri, ca și în multe altele, grotescul nu mai este doar o parte componentă, ci se transformă într-un tot independent. *Nasul* lui Gogol este expunerea întocmai a acestui proces, o demonstrație în care subiectul și obiectul metaforei coincid.[72]

Dacă așa stau lucrurile, putem atunci afirma că, cel puțin în interiorul epocii Biedermeier, grotescul este categoria cea mai generală, în timp ce tragicomedia reprezintă o situație estetică mult mai restrânsă și mai specializată. Pe de o parte, tragicomedia se limitează la lumea scenei. Pe de altă parte, ea reprezintă o formă specifică de modificare, o formă care pornește de la ironia implicită ajungând la dualitatea separatoare a limbajului. Între timp, gotescul rezumă într-o formă concentrată dinamica perioadei sub toate aspectele ei: el este separarea zonelor centrale, importante, de zonele marginale, temporar anexate prin expansiunea romantismului. Asemănările și deosebirile dintre cele două pot fi cel mai bine puse în evidență prin compararea piesei *Leonce und Lena* cu *Woyzek*. *Leonce und Lena* este în primul rând o tragicomedie: tragedia Nimicului se transformă în comedia Nimicului. Piesa este presărată și cu momente grotești, cum ar fi momentele în care König Peter își expune filozofia simplistă (I, ii) sau exercițiile lingvistice la care sunt supuși țăranii de către Landrat și de către Schulmeister, pentru deprinderea unor formule de entuziasm corespunzătoare față de serbările în onoarea prințului (III, ii) – un episod demn de condeiul lui Gogol. Cea de-a doua piesă este prea sumbră ca să poată fi considerată o tragicomedie, cu toate că ea combină registrul minor (limbaj, gesturi, obârșia socială a personajelor) cu registrul stilistic superior (apăsarea implacabilă a destinului). În *Woyzek*, grotescul e mai predominant: disputa dintre cele două protagoniste, privind picioarele maiorului, Marie și Margret,

stârnite de ideea sexului, teoretizarea pe teme etice pe care Hauptmann o face în timp ce este bărbierit, scenele de la bâlci, și multe altele. Este evident că dintre cele două, *Woyzek* are o viziune mai amplă și cuprinde mai multe fațete ale umanului. *Leonce und Lena* poate fi circumscrisă acesteia și nu invers. Este discutabil dacă eventuala alegere a lui Woyzek ca ilustrare a anxietății epocii Biedermeier sau a decăderii romantismului, ca principală cauză a apariției atitudinii Biedermeier, s-ar datora prevalenței grotescului.

Pentru Büchner, în *Woyzek*, ca și pentru Gogol în majoritatea operelor sale, grotescul simbolizează o lume din care spiritul s-a îndepărtat sau continuă să se îndepărteze; în consecință, lumea devine materială, mecanică, „marionettenhaft"; lumea este „de-organicizată", și într-adevăr „de-romantizată". Desigur, acest proces capătă proporții cu adevărat catastrofice într-un context cultural bizantino-ortodox, unde devine apocaliptic și semnalează dispariția lui Dumnezeu. Poate că în contextul unei culturi *Filioque* (adică în contextul Protestantismului sau subiectivismului post-cartezian), ruptura dintre realitate și imaginație ar fi provocat mai puțină neliniște, iar semnificația transcendentă a detașării spiritului putea fi interpretată în mai multe feluri, în timp ce pentru Gogol dispariția lui Dumnezeu a făcut natura sau societatea incapabile să-și poarte singure de grijă. Aceasta este problematica pe care, așa cum am văzut mai înainte, piesele de teatru tragi-comice ale perioadei nu o ridică. Totuși, aceasta din urmă nu poate fi pe deplin înțeleasă decât ca o subdiviziune a complexei categorii a grotescului. Analiza finală care urmează va încerca să pună în evidență câteva din direcțiile socio-culturale ale tragicomicului.

POSIBILITATEA FUNDAMENTALĂ de interferență a tragicului cu comicul trebuie căutată în însăși structura acestor categorii estetice. Atât comicul, cât și tragicul pot fi descrise ca

segmente (de obicei inegale) pe o axă. Comedia se produce atunci când segmentele (care reprezintă valori) sunt aproape egale, destul de mobile pe acea axă, și fără să aibă un punct de impact stabil, precis. Iată de ce între ele nu se naște un conflict și, în consecință, nici una dintre componente nu se degradează. Prin contrast, tragedia ar putea fi reprezentată printr-o segmentare rigidă și inegală a axei și prin raportarea la un punct de impact precis, imobil. Acest lucru conduce inevitabil la o catastrofă și la distrugerea celor două segmente mai mici (slabe). Într-o manieră structurală abstractă, tragicomedia poate fi definită drept trecerea dintr-o organizare segmentată a axei valorilor în cealaltă.[73] Mobilitatea comediei este înlocuită de rigiditatea tragediei, de structuri fixe (și în consecință predispuse la conflict), în cuprinsul unui spațiu dramatic de numai cinci acte. Aceasta, cel puțin, este o modalitate prin care poate să se nască tragicomedia.

Cu toate acestea, în epoca Biedermeier strategia cea mai importantă poate fi descrisă ca nesiguranța nesiguranței. Cititorul este atras să observe fascinat o acțiune care oscilează între două tipuri de „segmentare". Perioada Biedermeier oferă o stare de lucruri în care cel puțin două dintre condițiile determinante pentru apariția unei tradiții tragicomice sunt îndeplinite. (O a treia, pe care Cyrus Hoy o descrie ca fiind permanentul conflict între ideal și existența reală a omului, o cunoaștem dintotdeauna, ea fiind, tocmai din această cauză, aistorică.)[74] Mai întâi, avem de-a face cu un amestec al nivelelor. Este aproape unanim recunoscut faptul că o situație tragicomică se află în legătură directă cu amestecul nivelelor stilistice. Eric Auerbach, mai ales, susținea cu multă convingere că în piesele lui Shakespeare combinația vocilor retorice, aparținând fie registrului tragic fie registrului comic, a condus la efecte inovatoare extrem de puternice.[75] În mod inevitabil, asemenea combinații retorice se bazează pe amestecuri

sociale: nobila familie a Capuleților și modesta doică; Prințul Hal și Falstaff etc. Ca o consecință logică, este de așteptat un asemenea rezultat estetic în condițiile perioadei pe care o analizăm. Într-un context în care instabilitatea, mobilitatea și amestecul claselor sociale predomină – sau sunt percepute ca predominante – așa cum se întâmplă după 1815, ar trebui să se ivească imediat un teren fertil pentru apariția și dezvoltarea literaturii tragicomice. Instabilitatea și amalgamul merg mână în mână.

Cea de-a doua condiție determinantă este cea descrisă de Gustav René Hocke și acceptată de Marianne Thalmann și alții.[76] Din punctul său de vedere, originile tragicomediei trebuie căutate în dansul ritual al labirintului inventat de Dedal pentru Ariadna. Labirintul este o încercare de a laiciza misterul cel mai profund al universului, transformându-l într-o enigmă rezolvabilă; el poate astfel servi ca analogie la trecerea tragicului în comic; prin dezvăluirea și accentuarea incompatibilităților celui dintâi. Cu toate acestea, Hocke admite că tragicomicul nu reprezintă o derivație, ci că în el găsim trăsături și structuri proprii, care nu le repetă pe cele tragice sau comice. Dansul lui Dedal are menirea de a exorciza confuzia și încâlceala și de a căuta centrul ordinii; cu toate acestea, el ridiculizează grotesc autodecepția unui model refăcut. Originile tragicomicului, afirmă Hocke, trebuie căutate într-o dispută cu ceva în aparență de neatins și într-o distanțare dialectică de inevitabil.

Această a doua origine a tragicomicului, care, după părerea mea, nu este incompatibilă cu prima, nici măcar radical diferită de ea, o găsim și în decorul intelectual al perioadei imediat următoare Congresului de la Viena. Pierderea unui nucleu stabil, sau, și mai exact, pierderea unui control riguros asupra realității în totalitatea ei, scoate la lumină o mulțime de reacții. Una dintre ele este râsul disperat, combinat cu ingenioase amestecuri manieriste, care se află

la baza tragicomediei. Pierderea unei axe pare binevenită, dar provoacă în același timp și spaimă în piesele deja discutate. Personajele se comportă ca și cum ar fi în căutarea unui răspuns sau a unei soluții secrete, temându-se de ea și în același timp evitând-o.

Hocke menționează multe exemple interesante, începând cu Menandru și Euripide și terminând cu G. B. Andreini și Pierre du Ryer. Se pare însă că greșește, insistând prea mult asupra operei lui Tieck, ca singura întrupare romantică a tragicomediei. Hocke nu ia în considerație unele distincții istorice, ceea ce îl determină să ignore tranziția dintre un romantism timpuriu și un romantism târziu. De asemenea, el nu observă nici faptul că în interiorul literaturii tragicomice există o diviziune constantă între o tragicomedie a *crizei* și o tragicomedie a *serenității*. După cum se știe, aceste două tipuri de scriere au atât de multe puncte comune, încât o distincție între ele se face mai întotdeauna de pe o poziție subiectivă. Cu toate acestea, distincția devine mai puțin subiectivă dacă ne hotărâm să luăm în considerație scopurile epocii sau chiar componenta intelectuală la unii scriitori. Astfel, ni se pare corect să spunem, fără să supărăm pe cineva, că se poate demonstra cu lux de amănunte că majoritatea scriitorilor secolului XX, cum ar fi Beckett, Ionescu sau Dürrenmatt, propun existențe problematice, fisuri și contraste, perspective multiple, neliniști provocate de nesiguranță; personajele lor funcționează ca niște dansatori pe sârmă dar fără o plasă de siguranță sub ei. La fel, piesele lui Büchner, Musset și Słowacki abundă în caracteristici identice. Ele sunt însă umbrite de acea atracție către *relativ*. În mod surprinzător, dramaturgii romantismului târziu împărtășesc cu toții o anumită blândețe. Ei sunt mai presus de orice dușmani ai intransigenței, ai pretențiilor absolute, ai adevărurilor de netăgăduit. Ei pot reacționa foarte bine conform cu formația lor intelectuală, printr-o

demonstrație de disperare sardonică, însă, în mod cert, ei nu se limitează doar la aceasta, așa cum se crede uneori.

Aruncând o privire asupra mecanismului specific de conversiune a comicului în tragic din piesele lui Musset, putem observa cel mai bine rădăcinile filozofice ale tragicomediei Biedermeier. Transformările repetate ale comicului în tragic ilustrează imposibilitatea de a organiza lumea într-un mod coerent, după modelul H.R. (sau al romantismului esențial). Unitatea organică a lumii este iremediabil distrusă, iar o încercare de a face fuziunea între real și ideal e sortită să declanșeze dezastrul. Unica armonie posibilă în romantismul târziu este o microarmonie sau o armonie parțială – armonia familiei și a căminului, armonia unor grupuri sociale și a unor peisaje restrânse, armonia idealurilor dezrădăcinate, sau pur și simplu armonia socio-politică a radicalismului – însă nu armonia H.R., cea care putea transcende contradicțiile și opoziția tragic-comic. Concepția Biedermeier despre lume va implica imaginea unei lumi dramatice cu o împărțire întâmplătoare a elementelor frivole și a celor serioase, ea având așadar o concepție fundamental comică. Tragedia va apărea din tendința de a vedea aceste elemente *organizate* într-o manieră inteligibilă. În mod paradoxal atunci, tipul de insecuritate din piesele lui Musset constituie pentru el (și pentru cititorii săi) un soi de securitate – ea oferă protecție în fața armoniei capabile să zdruncine din temelii universul romanticilor.[77] Nuanțele cinice și frivole sunt cu adevărat o „alinare" – esența vieții este o succesiune aleatorie de elemente comice ori grave; trebuie să evităm hybris-ul sistemelor de mare amploare. În *La Confession*, Musset citează pasaje din Ecleziast, mirându-se că nu există nici un fel de discernământ în ceea ce privește lucrurile care ni se întâmplă; reacția lui constă într-o retragere într-o atitudine cinică sau reținută, iar date fiind aceste circumstanțe, tragedia nu mai poate deveni posibilă decât prin rigiditate.[78]

Concluzii, în principiu similare, cu diferențe neimportante, pot fi trase din lectura autorilor discutați mai sus. Și în lucrările lor, tragicomedia anunță relaxarea tensiunilor romantice și îmblânzirea ironiei romantice. Totodată, continuitatea dintre cele două etape ale romantismului este evidentă și de necontestat. După anul 1850 nu se mai semnalează o asemenea răspândire a grotescului și a tragicomediei. Problemele dramatice ale lui Hauptmann și Sudermann, ale lui Ibsen și Tolstoi erau cu totul altele. De fapt, până și dramaturgii „de mâna a doua" din perioada 1815–1848, cum ar fi P.C.G. de Pixérécourt, cu simplificările lor melodramatice, se apropie mai mult de autori cu pretenții intelectuale ca Słowacki și Musset.

VI

ROMANUL ISTORIC BIEDERMEIER ȘI DECLINUL COMPROMISULUI

HERMANN UND DOROTHEA a lui Goethe, culme a idilismului european, expresia desăvârșită a unui organicism elegant, are un sfârșit ciudat. Hermann, păstrătorul tradiției și al continuității, restauratorul și alinătorul, moștenitorul microfericirii, este cuprins brusc, în agitația nunții, de un acces de „edler menschlicher Rührung". Cu un glas sonor, de bariton, el ține o tiradă amenințătoare. Nu numai că „die allgemeine Erschüttrung", „die fürchterliche Bewegung" și „die schwankende Zeit" sunt dezgustătoare, exclamă el, dar „der schöner Guter Besitzum" impune noi atitudini și noi obiceiuri.[1] Hermann va fi chiar bucuros să-și ofere dușmanului pieptul bărbătesc și să se avânte în bătălia pentru vatră și pentru patrie. De fapt, teoretizează el, pacea nu este altceva decât rezultatul puterii care se opune puterii, un fel de echilibru de forțe. După opinia lui Hermann, sistemul idilic nu poate supraviețui decât ca un miez moale încastrat într-o carapace dură; el este doar opusul blând al unei agresivități dure, foarte asemănător cu eroul lui Brecht, Szechwan. Apărarea sistemului idilic de influențele exterioare care l-ar fi putut submina este o chestiune care-i frământase pe mulți scriitori ai secolului al optsprezecelea și constituise subiectul multor opere, începând cu *Vicarul din Wakefield* al lui Goldsmith, continuând cu *Humphry Clinker* al lui Smollett și terminând cu

Siebenkäs al lui Jean Paul și chiar cu *Faust*-ul lui Goethe. Era clar o dilemă între o idilă fragilă, ferită de influențe exterioare și o lume idilică, mundană, puternică, o lume care va fi modificată până în miezul său cel mai lăuntric, doar dacă va învăța să înfrunte lumea din afară. Întrebarea lui Hermann nu era nouă, dar răspunsul radical era ceva nou. Duritatea sa distruge sau anulează idila pe care încearcă s-o apere. Dezvoltarea romanului istoric în epoca Biedermeier este strâns legată de acest gen de evoluție, de la susținerea până la desființarea idilei. *Witiko* a lui Stifter reprezintă punctul terminal al mișcării mai largi, de distrugere a modelului idilic ca proptea sau structură de susținere pentru eforturile narative ale romantismului Biedermeier.

Romantismul de mai târziu este, după cum s-a argumentat mai sus, o adaptare a H.R., o reducere la scară, o coborâre a perspectivelor.[2] Înăuntrul acestei forme diminuate și îndulcite, se pot produce alte „declinuri". Romanul istoric ilustrează modul în care sunt excluse idealurile Biedermeier, așa modeste cum ar putea părea ele, la sfârșitul propriei evoluții istorice a mișcării. Unul dintre cele mai importante tipuri de schimbare în modul cum H.R. vede omenirea, sugerat în Biedermeier, este transformarea conceptului de plenitudine sau sinteză într-unul de conciliere. Se susține tacit că viziunea H.R. (Novalis, Saint-Just) greșește prin aceea că este prea lineară, în ciuda aparentei sale evoluții spirale sau circulare; ea încearcă de fapt să ne câștige prin ideea că paradisul recâștigat este rezultatul unor acumulări cantitative, care urmează inevitabil să se prefacă în dezvăluirea și deschiderea unei lumi noi. Ceea ce se petrece, de fapt, este o tranziție care decurge mai lin, dar și mai selectiv: nu este câștigul total și pierderea totală a romanticilor din H.R. Este un amestec reformist. Atât gânditorii liberali cât și cei conservatori ai epocii Biedermeier au fost de părere că schimbarea istorică poate fi cel mai bine efectuată prin transferul și menținerea

valorilor istorice anterioare într-un prezent idealizat sau plin de speranțe (adică viitorul imediat).

Romanul istoric apare după 1815 ca un instrument metaforic pentru explorarea acestor procese ideatice (a acestor *Gedankengänge*) și de aceea nu considerăm cu adevărat producțiile anterioare lui Scott drept romane istorice, deși ele tratează poate despre evenimente istorice sau realități ale trecutului. Romanul istoric nu se naște nici din realismul secolului al optsprezecelea, după cum pretinde Lukács, aparent convins de asta (toată demonstrația lui dovedește altceva), nici dintr-o opoziție mecanică față de principiile romantico-revoluționare (lucru de care Lukács e într-adevăr convins).[3] El se naște mai degrabă din dorința de a *acomoda* acele principii, de a le adapta cât mai flexibil la posibilitățile lumii reale. Plasarea practicii epistemologice în trecut este doar o acțiune strategică; vizibilitatea e mai bună, contururile sunt mai clare, scrisul este mai îngrijit, morala de la sfârșit este mai categorică.

Romanul istoric Biedermeier se întărește încă de la început, folosind modelul idilic ca o schiță a doritei „stări finale". În acel moment, exista deja o îndelungată tradiție de folosire pur funcțională a modelului idilic, de pildă, ca o poleire a stărilor romantice exaltate sau ca o influență moderatoare pentru mulți scriitori ai secolului al optsprezecelea. De aceea, autorii au recurs fără nici un scrupul la acest cadru metaforic convenabil. Pe lângă aceasta, exista o afinitate firească între aserțiunile intrinsece ale idilismului și compromisul moderat căutat de scriitorii Biedermeier. O stare de paradis *plauzibil*, contrar unui paradis al perfecțiunii regenerate, ar dezvălui probabil acele trăsături ale societății naturale – echilibru elegant, judecată logică, coerență organică și o evoluție fără crize – care erau în mod tradițional atribuite modelului idilei societale. Capcana de care – culmea ironiei – Goethe era conștient, exagerarea folosirii funcționale, transformarea modelului într-un produs

pur didactic – n-a fost evitată. Evoluția de la *Waverly* la *Witiko*, cu câteva referiri la Manzoni pe parcurs, ne arată ce se petrece.

MODUL ÎN CARE ÎL ÎNțELEGEM în prezent pe Scott a fost determinat (aproape în progresie dialectică) de trei momente. Întâi a apărut categorica afirmație a lui Lukács că Walter Scott este nonromantic și, într-adevăr, în unele privințe, el este un scriitor antiromantic. Toate celelalte clarificări aduse de Lukács în privința lui Scott pălesc în comparație cu această spulberare definitivă a prejudecăților puse în circulație de către romanticii târzii francezi și ruși față de unul din confrații lor.[4] Apoi, David Daiches a descris efectiv tensiunea existentă între „britanicul prudent și scoțianul pătimaș", atrăgându-ne astfel atenția asupra naturii bipolare și dialectice a operei lui Scott (într-o manieră mult mai dialectică decât Lukács)[5]. În continuare, mai mulți critici au remarcat că această tensiune nu era doar de natură istorică, dar și filozofică. F. R. Hart, al cărui nume aș dori să-l asociez cu această concepție, a adus argumente în favoarea esențializării concepției lui Scott. Recunoscând „viziunea ambiguă a lui Scott asupra istoriei umane", Hart a dovedit că narațiunile lui Scott sunt direcționate mai degrabă de o strategie tipologică și nu de un impuls istoric mimetic.[6] De fapt, acum se spune și despre decorul lui Scott (castele, cascade) că „nu sunt cu adevărat peisaje, ci, mai întâi de toate, descrieri artistice și mai ales literare"; convențiile literare slujesc drept medieri și coduri de reprezentare.[7]

Cred că, după ce am acceptat pe deplin și cu recunoștință această abordare tipologică, a sosit momentul să revenim la baza sa istorică. Putem face aceasta, admițând existența unei legături între jocul epic „esențializat" și dilemele reale din viața lui Scott și din situația socio-culturală. Putem face aceasta, admițând că în timp ce pentru Scott era importantă relația istorică dintre Scoția patriarhală

și cuceritorii săi capitaliști din dinastia de Hanovra, o altă relație istorică – aceea dintre el însuși și revoluția romantică – a fost crucială și hotărâtoare. Prima din aceste relații era într-un fel mai puțin importantă, din simplul motiv că era mai puțin actuală decât cea de a doua și pentru că implica doar ajungerea la o înțelegere cu trecutul și nu confruntarea cu o problemă actuală. Scott folosește cu iscusință prima din aceste opoziții ca metaforă pentru cealaltă. De aceea, mulți cititori au conchis că principala preocupare a lui Scott este o respingere tandră a trecutului (adică a istoriei scoțiene medievale) în favoarea unei Anglii augustane continuate până în prezent. De fapt, este adevărat contrariul. Trecutul istoric scoțian este metafora lui Scott pentru prezent, adică pentru pericolul revoluționar și excesele romantice, așa cum a fost într-un fel și pentru Byron în *English Bards and Scotch Reviewers* (*Barzi englezi și critici scoțieni*). Uneori paralelismul este limpede. În *Old Mortality*, tânărul, inteligentul și eroicul fanatic, abatele Epharim Macbriar, este portretul lui Saint-Just, în timp ce conflictele dintre facțiunile radicale și cele moderate ale presbiterienilor scoțieni revoluționari par copii fidele ale luptei dintre facțiunile girondine și montagnarde ale Convenției franceze. La un mod mai general, tumultul gotic al trecutului simbolizează ardoarea revoluționară a viitorului ce se năștea. Într-adevăr, este semnificativ faptul că în majoritatea romanelor ciclului *Waverly*, arhaismul se manifestă prin dezordine sau revoluție, fiind un exemplu de simplă contaminare metaforică. Capitolele finale ale romanului *Old Mortality* includ o idee importantă: alianța devotatului revoluționar quasi-republican, Balfour, cu inflexibilul aristocrat reacționar Claverhouse, fostul său adversar, în speranța contracarării metodicului progres social conservator care a urmat Glorioasei Revoluții. În toată opera sa, Scott, ca și Jane Austen, în mare parte, pledează într-adevăr pentru trecut, dar pentru trecutul augustan,

trecutul lui Swift și al lui Dryden. Înfricoșătoarea imagine a Scoției gotice îi servește foarte bine pentru forța romantică; pentru a sprijini eșafodajul său factic istoric, Scott asimilează la această imagine nu numai sensibilitatea dezvoltată de Coleridge și de romancierii gotici, dar și procedeele estetice aparținând încă în totalitate H.R. și folosite de Goethe în *Götz von Berlichingen*, de Bürger în *Lenore*, de Tiek în operele lui și în baladele germane readuse în actualitate, pe care el le cunoștea atât de bine.[8] Dar relația lui Scott cu această imagine a fost o relație de control și manipulare; el avea față de ea sentimentele tandre ale proprietarului față de pământul și de câinii lui, nu ale descendentului ce se prosternează pios în fața strămoșului venerat. Scott „și-a însușit" trecutul istoric cam în același mod în care și-a însușit Abbotsford-ul – cu o afecțiune autentică, dar nu cu o *désinvolture* organică. Trecutul astfel dobândit trebuie să-l slujească: trebuie să fie pus adesea în situații absurde; nu o dată putea să reprezinte chiar opusul său: amenințătorul viitor radical. Această atitudine paradoxală este compatibilă cu *Weltanschaung*-ul politic al lui Scott.

Conservatorismul lui Scott a fost un conservatorism reformist, mai apropiat ca stil de cel al lui Louis Philippe decât de cel al lui Novalis sau chiar al lui De Maistre. Din punct de vedere social, el este un tip deseori întâlnit după 1815: întreprinzătorul din înalta burghezie care „ajunge" aristocrat în urma succesului financiar. Atât Anglia cât și Franța au cunoscut acest proces. Ulterior, T. S. Eliot îl va elogia chiar, ca pe un simptom al unei societăți sănătoase.[9] Singura deosebire este că de data aceasta vrăjitorul burghez înnobilat își clădise averea pe *best-seller*-uri, comercializându-și propriul talent. El nu recunoaște ocupația de autor și din motivul că astfel putea să-și laude propria operă: în particular, era chiar în stare să-și discrediteze propria operă și nu a ezitat să spună că prestigiul îi este indiferent și – se poate deduce – inferior câștigului

financiar.[10] Scott știa când și cum să dea sfaturi bune pentru succesul comercial al unei reviste literare; încă din tinerețe, fiind un cititor avid de literatură, știa ce să cumpere, știa când și care erau rosturile scrisului; când l-a vizitat pe ducele de Queensberry, cel mai mult l-a impresionat transformarea unei temnițe în pivniță de vinuri; îi plăcea partea industrial-comercială a procesului de tipărire și căuta soluții pentru conflictele industriale.[11] Editorii săi, Archibald Constable și Robert Cadell, vorbesc despre el ca și cum ar vorbi despre o materie primă.[12]

Prin contrast, acțiunile sau manifestările sale conservatoare sunt cele ale unui cetățean de nădejde, demn de încredere. Este bucuros că nu trăiește în 1745[13]; ține mult la o buclă din părul regelui Carol I[14], îl consideră pe Napoleon diabolic (I, 367), dă sfaturi militariste (I, 281), plănuiește lansarea unui ziar anti-iacobin (I, 689), se sfădește cu studenții irlandezi disidenți (I, 102), se preocupă de protecție când se schimbă guvernele și nu se dă înapoi nici de la alte activități politice (I, 623; II, 359, 1102); vociferează împotriva reformei parlamentare (II, 1157, 1164–66, 1178) și se complace chiar într-o oarecare lingușire monarhică (I, 704). Poate că singura trăsătură dezagreabilă a lui Scott este promptitudinea cu care ia atitudine în favoarea „legii și ordinii", după „Peterloo", de pildă, deși chiar și atunci se dovedește a fi mai populist decât era de așteptat (I, 690, 694). Scott este pe deplin el însuși atunci când, în introducerea la cele două *Tales* (*Povestiri*), pune față-n față personaje și povestitori de legătură din câteva romane ale ciclului *Waverly*, pe care-i prezintă pregătind o întreprindere productivă și comercială. Ficțiunea și economia constituie aici imagini de referință una pentru cealaltă; viața și literatura se împletesc într-o manieră exemplară.

Schema vieții lui Scott este schema operei sale. Transpunerea sistemelor de valori sau a esenței unor astfel de sisteme dintr-un

anumit mediu în altul constituie întotdeauna principala lui preocupare și principala lui realizare. Pentru a exprima această preocupare, el recurge nestânjenit, în primele sale romane, la metafora capitalistă a moștenirii pierdute și la goana după comori. Care este preocuparea tuturor personajelor din *Colecționarul de antichități* (*The Antiquary*)? Posedarea trecutului (II, 1255) și natura acestei posedări.[15] Dousterswivel vrea o posesie materialist-capitalistă, proprietate fizică pur și simplu. Oldbuck are o concepție cu totul diferită, mult mai sofisticată, despre cum ar trebui să fie o astfel de posesiune; să se afle în centrul unei mici lumi idilice: „Ai un destin favorabil și stabil – ești în general respectat, îți poți îngădui, după cum te exprimi tu, *vacare musis*, să te ocupi de cercetările la care te obligă gusturile tale; îți poți alcătui propria ta societate deschisă – și înăuntrul ei te vei bucura de atenția afectuoasă și stăruitoare a rudelor tale cele mai apropiate".[16] El este integrat în această lume prin schimburi și prin sprijin: din partea poștei, a primarului și a consiliului orășenesc, a pescarilor; și mai ales corectându-i și ajutându-i pe alții – pe Sir Arthur Wardour în mai multe rânduri, dar și pe Lovel și pe M'Intyre într-o direcție, și din nou femeile în cealaltă; și el este, desigur, cel care contribuie cel mai mult la readucerea lui Glenallan în vârtejul vieții sociale. Oldbuck, eroul titular (dar atunci nu sunt oare *toate* personajele principale „colecționari de antichități", într-un sens sau altul?) vrea să mențină această lume, dar ca s-o mențină, el trebuie să acumuleze, să-și ocrotească lumea lui în fața primejdiilor și a valurilor ce vor veni (el i-a salvat pe Lovel și familia Wardour de talazurile furtunii), pentru a-i fortifica temeliile. Comoara este acea forță a trecutului care nu trebuie irosită. Metoda prin care Oldbuck o descoperă și o alege este primitivă și expeditivă: superstițiile sunt rele, tradiția istorică este bună, după cum știu până și Elspeth și cu Edie[17] – și asta explică în ultimă instanță și comica sa pedanterie –

dar Oldbuck este un personaj fals-comic. Sir Arthur Wardour este plasat între Dousterswivel (materialist și magician fantast, învățat și imoral, întruchipând în mare măsură temerile cele mai rele ale lui Irving Babbitt asupra pericolului romantic) și Oldbuck. Aidoma lui Oldbuck, el încearcă să „ocrotească" prezentul prin trecut, posesiunea prin moștenire, dar asemeni lui Douterswivel, el încearcă s-o facă prin mijloace fizice; „guvernator" și „zel", cuvintele care îi alcătuiesc numele, sunt noțiuni care nu se contopesc niciodată, ele rămân într-un echilibru precar. În cele din urmă, salvarea și conservarea lui Sir Arthur vor fi asigurate de căsătoria fiicei sale cu fiul lui Glenallan, anterior Lovel, simbolizând fuziunea celor două metafore centrale din *Colecționarul de antichități* (care se oglindesc reciproc): căutarea comorii și căutarea familiei. Lovel este în sens real fiul lui Oldbuck, un fiu care este imediat recunoscut, petit, salvat de primejdii, sfătuit, ocrotit. În Neville, Oldbuck o recunoaște pe Eveline, pe care o iubise și o meritase. Astfel, Wardour nu-l slujește pe Glenallan și nici viceversa, ceea ce ar fi fost absurd – Oldbuck este cel care își asumă responsabilitatea și menține în picioare ambele case care se clatină. (Și, printre altele, cititorul cu anumite suspiciuni sexuale s-ar putea întreba dacă nu cumva sterpul și depresivul Glenallan n-a fost cumva încornorat de un țap care, cu vreo douăzeci și ceva de ani în urmă, nu era nicidecum bătrân și căruia, chiar și în perioada când se petrece acțiunea, îi făcea plăcere s-o tachineze răutăcios pe fata căreia îi este sortit să-i fie „socru"[18], cu alte cuvinte, dacă Lovel nu era cumva, pe lângă fiul spiritual, și fiul natural al colecționarului de antichități.)

Astfel, reversul ironic al povestirii și rezultatul final al frământatei căutări după antichități este că prezentul (moderatul Oldbuck, susținător al partidului Whig și al lui Burke) ajută trecutul și nu invers. Acest fapt este confirmat de însăși natura comorii și a aventurilor sale: ea nu aparține deloc trecutului, ci mai

degrabă prezentului; ea vine de la Lovel și este doar deghizată în veșminte romantice. Edie Ochiltree, sufletul poporului, omul concreteții fizice, păstrătorul bunului simț, Adam, primul om, numele lui de botez (de obicei omis) este, de fapt, doar omul bun la toate al lui Lovel și al lui Oldbuck, extensia lor pitorească și accesibilă. Natura slujește civilizația.

Dar, la urma urmelor, de ce se luptă Oldbuck, Lovel și poate și Isabella Wardour? O citire atentă a acestui roman viclean și înșelător (Da, „comic", cum spune Donald Davie[19], dar cu un fel de grimasă mustrătoare și de rău augur, la adresa comicului său) nu poate dezvălui, în lumina concluziei sale, decât faptul că primejdiile înfruntate sunt cele care subminează continuitatea prezentului idilic: forțele navale ale Franței revoluționare puse pe aceeași treaptă cu furia valurilor, incestul presupus al lui Glenallan pus pe aceeași treaptă cu modul în care Dousterswivel recurge la terminologia homeopatică a lui Hahnemann.[20] Și combinarea acestor trăsături oferă un tablou ușor de recunoscut, deși distorsionat, al H.R., pe care trebuie, desigur, să-l completăm cu detalii pitorești, ca și cu unele ecouri, cum ar fi visul hoffmannian al lui Lovel (cap. 10), coborârea – în maniera Ofterdingen – în măruntaiele pământului (cap. 21), introducerea – în maniera lui Tieck – a povestirii lui Martin Waldeck (cap. 18), castelul neogotic de pe capul Griseldei (cap. 6), ruinele mărețe ale minții lui Elspeth (cap. 28). În *Colecționarul de antichități* lumea idilică este constituită după ce sănătoasa și compromițătoarea epocă augustană răsturnase excedentul trecut-viitor (sau excedentul potențial) și după ce, simultan, sfâșiase măreața viziune romantică. Dialectica transferului de valoare este prezentată corect, dar cu o preocupare autentică față de complexitățile implicate.

ȘTIM DE MULT că în opera lui Scott există un prim plan al imagisticii, care condensează multe din înțelesurile textului. Christabel Fiske dovedește cât se poate de concludent, – în ceea ce rămâne probabil cea mai conștiincioasă analiză a imagisticii romanelor lui Scott — că „lumea-în-comparații" este un univers mai simplu, dar mai coerent și în mod cert de sine stătător, mai pregnant orientat decât romanul mai amplu în care este încastrat. Analizele ei indică un nivel de referință constituit din eposul antic mediteranean. Activități economice elementare (cultivarea pământului, prelucrarea metalelor, creșterea vitelor), peisaje cum ar fi marea, muntele, torentele, războinicii atacând sau respingând un atac, calul, câinele, toate figurează aici.[21] Analiza lui Christabel Fiske pare să furnizeze un argument foarte solid în favoarea unei lecturări prudente a aproape oricărui roman al lui Scott, cu atenția îndreptată spre structurile ascunse și spre sistemele de motivație. Noi dorim poate să extindem descoperirile lui Christabel Fiske și să admitem că, luat în general, textul romanului este o „lume prin comparație", o ilustrare mai simplă, coerentă, de sine stătătoare, a celui mai amplu sistem de semnificații care îl preocupă cu adevărat pe Scott.

Roman după roman, reprezintă un exercițiu în procedura *transferului de valoare*; ele sunt experimente de migrare a valorilor esențiale în organismul unui nou sistem de fenomene. Preocuparea artistului este de a menține continuitatea sufletului atunci când există o discontinuitate a organismului. După cum am văzut, analizând pe scurt *Colecționarul de antichități* și *Waverly* (în capitolul 2 al acestui studiu), respingerea romantismului este clară: nu există un paradis primar sau o sacralitate naturală care trebuie recucerită; revoluția nu este soluția, ci problema. Paradisul este o posibilitate de continuitate și o înclinație spre maturizare, spre o lume a civilității sănătoase și a armoniei sociale. În viață (asemeni multora

din purtătorii săi de cuvânt din romane), Scott este oricând gata să accepte compromisul hanoverian, dacă acesta va semnala, prin unele din însemnele sale, continuitatea cu trecutul iacobin. În contrast cu textul, această poziție nu pare a fi o progresie triadică hegeliană, ci mai degrabă o versiune subtilă a unui conservatorism stagnant. Revoluția este o boală, pentru că ea înseamnă maturizare prin pierdere; în același timp, restaurarea este doar o maturizare printr-un schimb echitabil de elemente. Dar, întrucât schimbul echivalează cu un bilanț bine echilibrat, n-a existat o modificare reală; priviți cu atenție, ne spune Scott, și veți vedea că paradisul recâștigat nu este altceva decât paradisul menținut. Ivanhoe știe asta, nu Cedric; tânărul Everard o știe, dar nu și Sir Henry Lee (*Woodstock*); Henry Morton (*Old Mortality*) o descoperă, când decide că el, ca personaj, este mai apropiat de continuitatea lui Burke decât de un solo eroic; tânărul Osbaldistone (*Rob Roy*) descoperă asta, după ce se implică în intrigile din Highland și în conspirațiile din Edinburgh. La polul opus, vărul Rashleigh știe perfect cum să contopească în el însuși țelurile reacționare ale nordului cu rapiditatea mercantilă și mecanicistă a sudului. (În scurtul răstimp al câtorva săptămâni, el este pe punctul de a prelua întreaga rețea de afaceri a unchiului său.) Scott își dezvăluie în Rashleigh temerile și animozitățile cele mai profunde: monstruozitățile colțuroase ale trecutului nu sunt poate altceva decât simptomele agenților distructivi ai prezentului. Rasleigh simbolizează fervoarea acidă a romantismului, și nu în mai mică măsură, nivelarea utopică a Iluminismului. Ambele sunt devieri periculoase de la conceptul ce stă la baza unui paradis armonios, cu mișcările sale lente. Conservarea trecutului este periculoasă, tocmai fiindcă este revoluționară. Ceea ce trebuie conservat este conținutul axiologic al trecutului și nu formele sau secțiunile sale externe.[22] Opoziția rigidă dintre tradiție și progres, ca și rezultatul facil al

unei simple sinteze sunt înlăturate. Nu este nevoie de compromis când există continuitate.

Purtătorul soluției este într-adevăr un „om nou", cam așa cum ar fi dorit-o Blake sau Novalis, dar un „om nou" care să poată revendica în mod legitim continuitatea, o făptură în care să se contopească rațiunea și sensibilitatea, augustanismul și romantismul (fie vechiul romantism gotic, fie cel nou, revoluționar); este omul care reușește să conserve și să îndrepte un paradis modest. Nu toate romanele lui Scott își ascund urmele la fel de bine ca *Rob Roy*, unde excedentele Iluminismului capitalist se contopesc cu o esență irațional-romantică (Rasleigh), în timp ce Die Vernon acționează atât în sprijinul realității, cât și al raționalismului, prin faptul că i se opune lui Rasleigh. (Ea este un înger care purifică paradisul, acționând dinăuntru, nu din afară, înlăturând pericolul romantic și substituind raționalismul în punctele cheie.) Dar *Rob Roy* are în comun cu alte romane așa-numitul erou pasiv, care într-un mod oarecum misterios se dovedește a fi un agent și un produs al regenerării.[23]

Desigur că nici unul din acești eroi (Waverly, Frank Osbaldistone, Lovell) nu este mai pasiv decât Darsie Latimer din *Redgauntlet*. Nu numai că sentimentele sale față de Herries (cap. 4) seamănă teribil cu cele ale unei fete flușturatice față de un mascul solid, bine legat, grosolan („Fără voia mea i-am trecut mental în revistă pe eroii de odinioară, cu care aș fi putut asemui silueta și chipul nobil din fața mea" – după ce el „mă ridicase într-o clipită pe crupa calului său", unde este de mai multe ori azvârlit și lipit „de umerii atleticului călăreț"); dar el suferă soarta multor eroine ale lui Richardson și Radcliff: întemnițare, așteptare febrilă și protest anemic.[24] Într-adevăr, el se trezește de mai multe ori îmbrăcat femeiește când este scos în lume.[25] Totala pasivitate a lui Darsie este scoasă în evidență prin aceea că soarta lui este concretizată în

persoana lui Redgauntlet, destin în formă antropomorfă. Dar chiar și în acest caz oarecum extrem, pasivitatea lui Darsie este, după cum argumentează F. R. Hart, „înrudită mai mult cu pasivismul, cu amestecul de vioiciune și somnolență, de creativitate și franchețe, descrise de Wordsworth și Keats."[26] Lars Hartveit pare să confirme aceasta: „Efectul narcotic al celor mai eroice momente din *Waverly* dovedește că eroul umblă într-un fel de transă" și că „trecutul eroic al eroului se bazează pe un vis".[27] Starea de transă, atât de apropiată de extazul și de schimbarea romantică, este inevitabil o stare de tranziție, care duce la o stare perfecționată, superioară; nu este înjositoare, ci este mai degrabă un semn de opțiune; ea îl pregătește pe erou și îl transformă în autorul soluției. Bătălia dintre forțele potrivnice se dă pentru sufletul lui Darsie. La nivelul acțiunii, dacă Darsie își abandonează „cauza", bătălia este pierdută.

Redgauntlet este în multe privințe un *Bildungsroman*, fapt neremarcat de obicei, dar valabil pentru multe din romanele lui Scott (îndeosebi pentru *Rob Roy*). Hartveit observă, în mod corect, că *Redgauntlet* este populat de oameni fără domiciliu, hoinari și instabili, dar admite că în cazul lui Alan Fairford „pelerinajul este o dovadă a umanității lui".[28] Ar fi mai oportun să spunem că este vorba de dezvăluirea sau de actualizarea umanității lui, fiind astfel vorba de un veritabil *Bildungsroman*. Dar, desigur că Alan este doar până la un anumit punct un personaj independent. El poate fi la fel de bine considerat unul și același cu Darsie, ca un aspect al aceluiași erou (Frank Osbaldistone împărțit în două – sentiment și rațiune.) Caracterul și raționalismul lui Darsie trebuie scoase în evidență; Alan trebuie perfecționat în ceea ce privește experiența (percepție senzorială empirică) și sensibilitatea. Și, desigur, în cele din urmă ei *sunt* reuniți, într-o singură familie, prin Greenmantle (a se observa de asemenea opoziția dintre numele lui și cel al lui Redgauntlet).

Însuși pelerinajul lui Alan, deși mai puțin feeric, are în el ceva alunecos: el este pasat mecanic din mână în mână, până ce ajunge în punctul mort al uraganului, centrul regesc al contra-ordinii (cap. 17, pag. 332). Totuși, pe parcurs el își dă seama că modul cum percepe viața a fost incomplet și descoperă pitorescul, varietatea, diversitatea existenței umane. I s-au „ascuns" anumite lucruri: bunătatea potențială a minorității catolice (cap. 16, pag. 322–323), contrabandiștii, disidenții echivoci (Pate-in-Peril), vagabonzii. Toată această lume subterană este simbolizată printr-o coborâre literală în încăperi ascunse (cap. 12, pag. 286–290). Atât pelerinajul lui cât și al lui Darsie sunt confruntări cu romantismul. Radgauntlet reprezintă atât trecutul cât și prezentul. El este un revoluționar, aliat cu păturile de jos ale societății, un proscris; în același timp, este o figură arhaică, un ciudat conglomerat, alcătuit din violență, ereditate încărcată, fanatism, cruzime, sterilitate, înfrângere și groază. Izbucnirea vulcanică a substratului primar de instincte și forță brutală este tipică pentru el – el este mai mult decât un personaj istoric, este o forță geologică. Nanty Ewart se aseamănă mult cu Elis Fröbom al lui Hoffmann și labirinturile amintesc ca *topos* de toate coborârile labirintice din literatură (pag. 305–307, 290–292).[29]

Dar problema esențială care trebuie subliniată este că aventura feerică a lui Alan și a lui Darsie, care pentru ei înseamnă transformare spre un nivel superior de umanitate, o împlinire, este rezultatul unei *goliri* simultane a taberei opuse. Alan și Darsie *absorb* în ei înșiși esența romantică a lui Redgauntlet și a aliaților săi șovăielnici, lăsând în urma lor carapace goale. Intensitățile H.R. devin imposibile; ele au fost neutralizate prin idila mai amplă reprezentată de Anglia Hanoveriană. Aura comică a conflictului Herries-Geddes poate fi ușor explicată: nu este un conflict real, ci doar o ciorovăială agreabilă înăuntrul unei idile societale, unde

binele și răul se amestecă. Iar procedeul de a folosi un episod istoric neautentic aparține aceleiași strategii a irealității: Alan și Darsie ajung la o realitate mai plină, învingând o fantomă, adică o iluzie sau o realitate iluzorie. Ei căutau o comoară (moștenire, identitate, dragoste), și au implementat un transfer de valori – exact așa cum au făcut personajele din *Colecționarul de antichități*. Paradisul este conservat. Societatea idilică este puternică.

În cele din urmă, dar nu în ultimul rând, o observație asupra mecanismului narativ, care, mai mult ca orice, face legătura între *Redgauntlet* și romanele istorice europene ulterioare. Revolta izbucnește nu atât din cauză că Geddes și Fairford aduc armonie și rațiune în societatea tulbure de la han (pag. 414–415), ci mai degrabă pentru că Pretendentul refuză categoric să-și subordoneze interesele individuale și familiale valorilor comunității (pag. 414–420, 425–426). Pretendentul subscrie astfel la o regulă fundamentală a lumii idilice; prioritatea micii dimensiuni. Anglia perioadei 1760–1770 poate să rămână o lume idilică vastă, pentru că nimeni nu *încearcă* să creeze o lume idilică vastă.

Am încercat să arăt în capitolul 2 modul în care romanele lui Scott transferă schema H.R. vizionar de la conștiință absolută sau adevăr mitic la situații limitate sau practice (istorice și politice). În paginile anterioare, investigarea câtorva personaje și situații a dezvăluit, cred eu, trei lucruri. În primul rând, faptul că Scott menține lumea romantică paradigmatică chiar și în noua sa formă redusă. Nu este mică realizarea de a întemeia (prin prototipul generic al romanului istoric) o concepție nouă și rotundă asupra universului, care să fie plauzibilă. În al doilea rând, faptul că în aceste condiții, adică atunci când amploarea expansiunii romantice se contractă din punct de vedere dramatic, modelul idilic poate sluji drept substitut pentru „paradis". În al treilea rând, și cel mai important, este faptul că mecanismul succesiunii etapelor devine o

dialectică complexă de schimburi, compromis, conservare și reînnoire. Structura tripartită, vizionară, impunătoare este împărțită în numeroase zone mici de negociere și totuși cadrul este, într-o oarecare măsură, păstrat intact. Este fascinant de urmărit în evoluția ulterioară a romanului istoric, modul în care la rândul ei această soluție se dovedește a fi provizorie și instabilă.

PRIMELE SEMNE „rău-prevestitoare" într-o operă majoră apar în *Logodnicii* lui Manzoni. Aici relația dintre mare și mic este deja diferită și echilibrul dintre „a restaura" și „a conserva" este în mod clar instabil. Similitudinile cu Scott sunt mari, așa cum ar fi de așteptat. Manzoni are în comun cu Scott același fundal ideologic și, asemeni lui Scott, a fost și el obiectul multor reacții confuze și contradictorii.

Permiteți-mi să amintesc o polemică recentă. Alberto Moravia (ca și Salvatore Battaglia) l-a atacat pe Manzoni, spunând că o mare parte din opera sa este echivalentul catolic a ceea ce va fi mai târziu „realismul socialist". Răspunsul a venit din partea lui Carlo Emilio Gadda, Carlo Bo și Enzo Noé Gorardi și alții, care l-au apărat pe Manzoni ca fiind autorul unui concept.de sine stătător și autonom din punct de vedere estetic.[30] Această dispută a reiterat, în felul ei, unele conflicte din epoca fascistă din Italia și, de altfel, și acele perioade din secolul al nouăsprezecelea, când au apărut, de pildă, primele atacuri ale lui Luigi Settembrini împotriva caracterului pasivist și demobilizator al romanului *I Promesi Sposi*. Lui îi aparțin severele cuvinte: „Un libro que loda i preti e i frati e consiglia pazienza, sommissione e perdono" și de asemenea, în cele din urmă „la sommissione nella servitú, la negazione della patria e di ogni generoso sentimento civile". Au urmat atacurile taberei esteticiste adverse.[31]

Asemenea polemici au o semnificație intrinsecă măruntă, ele trădează doar o gândire istorică insuficientă și lipsa unei înțelegeri dialectice a subtilei arte a compromisului, caracteristică lui Manzoni. Ele izvorăsc din ignorarea polarităților mai profunde ce susțin Biedermeier-ul, perioada care, mai mult decât oricare alta, își găsește coerența în solidaritatea propriilor sale contradicții. Este, deci, de așteptat de firesc ca romancierii de frunte ai acestei perioade – Manzoni, ca și Scott – să fi fost preocupați de teoria și practica compromisului.

În cazul lui Manzoni, observăm de obicei contradicția dintre liberalismul politic și conservatorismul său spiritual profund resimțit sau, uneori, opoziția dintre Manzoni cel progresist, bonapartist, din primii ani, și cel care mai târziu se va converti la catolicism. Un critic a argumentat că întreaga chestiune a jansenismului lui Manzoni este contestabilă, întrucât este o impresie produsă prin combinarea arbitrară a unor fapte incompatibile.[32] Există, cred, o metodă mai bună de a formula realitatea amestecului ideologic. Antonio Rosmini și mai ales Vincenzo Cuoco, principalii mentori ai lui Manzoni, i-au furnizat de la început o combinație de liberalism moderat cu creștinism, care lui i s-a părut atrăgătoare și folositoare din punct de vedere epic. Pe lângă aceasta, avem ample documente asupra influenței exercitate de Augustin Thierry, Claude Fauriel și chiar de François Guizot asupra romancierului italian, toți ideologi ai compromisului, în felul lor; jansenismul convertitului Manzoni este omolog cu determinismul „rasist" (care, să nu uităm, era încă o doctrină de stânga în acea vreme) al unor surse franceze.[33] De aceea, „rasa" învinsă, așa-numita *tiers état*, a fost pentru Manzoni nu un obiect de glorificare (cum a fost pentru Thierry), ci doar de compasiune – și de aceea, el caută ca soluție idila „providențială" (compromițătoare). Catolicismul temperat al mentorilor lui Manzoni și conservatorismul liberal al contemporanilor săi n-au făcut decât să întărească trăsăturile

fundamentale, dobândite de Manzoni în tinerețea sa în Franța de la ideologii Iluminismului târziu, care înclinau să considere valorile ca fiind mai presus de clasele sociale care le cultivau.[34]

Este util, după părerea mea să-i menționăm pe Abbé Sieyes, M.J.A.N. Condorcet, P.J.G. Cabanis și înainte de toți pe Destutt de Tracy, care au cunoscut perioada cea mai înfloritoare în timpul Directoratului (1795–1802) și au fost legați de el, ca reprezentanți ai celei mai timpurii manifestări europene a unei retrageri din H.R.[35] Acest lucru devine și mai evident dacă luăm în considerare (așa cum, pe bună dreptate, o face Simonini) filiația directă dintre ei și generația „dintre Iluminism și Restaurație" – cum ar fi Stäel, Sismonidis, Benjamin Constant.[36] (În manieră marxistă, Simonini deduce că Renzo trebuie să sfârșească neapărat ca mic antreprenor, întrucât Manzoni caută să se delimiteze atât de vechea aristocrație de sânge cât și de mulțimile turbulente ale stării a patra.)[37] Ambianța cea mai firească a lui Manzoni este acest Biedermeier timpuriu, care se născuse chiar în inima H.R., modificându-l și îmblânzindu-l. Cea mai importantă preocupare a lui Manzoni în relațiile sale cu valul romantic a fost adăugarea unor ingrediente iluministe. Întoarcerea la ceea ce fuseseră valorile filozofice și literare progresiste, ca mijloc de temperare a energiilor H.R., a fost pentru Manzoni, ca și pentru Scott, Austen, Pușkin sau chiar Metternich, o strategie esențială. Au apărut și contradicții politice, dar în condițiile respective ele erau secundare. În acest amestec general, se contopesc și alte analogii sau influențe: de pildă, chiar și cea a lui Voltaire (s-au sugerat comparații cu Heine și Musset în ceea ce privește profunzimea acestei influențe, iar Renzo a fost deseori comparat cu Candide), în timp ce catolicismul lui Manzoni trebuie măsurat cu cel al lui Chateaubriand și Lamennais.[38]

De aceea, în sensul cel mai larg, putem detecta la fel de multe „rămășițe" ale secolului al optsprezecelea la Manzoni ca și la Scott.

Trebuie să le înțelegem ca recuperări ale unui trecut repudiat de romantism și de revoluție, în teorie sau în practică. Opera lui Manzoni constituie o reacție la cultura europeană cu toate problemele sale; nu se poate susține, nici măcar o clipă, că ea se bazează pe faptul că el ignoră curentele contemporane. În manieră tipic Biedermeier (gen Metternich) el profită de natura ambiguă a progresismului de mai ieri spre curentele actuale tranșante și prin aceasta se apropie poate cel mai mult de Scott.[39] După cum s-a spus, Manzoni reacționează la literatura europeană în genere: de la Rousseau și Ann Radcliffe la August Wilhelm Schlegel și Schiller.[40] Un exemplu foarte specific al modului cum „reacționează" el, este felul în care tratează motivul „fetei persecutate", care a evoluat desigur de la modestele începuturi ale lui Richardson și ale romanului gotic până la intensitatea lugubră a lui „Monk" Lewis, Diderot și mai ales a lui Sade. Scriitori ca Victor Hugo (în episoadele Esmeralda-Claude Frollo din *Nôtre-Dame de Paris*, de exemplu) și Manzoni (în episoadele Monaca di Monza ca și în urmărirea și capturarea Luciei de către Rodrigo și de Innominato), păstrează cadrul motivului și poziționarea structurală a personajelor, și profită cu abilitate de așteptările lugubre ale cititorului.[41] În același timp, ei atenuează violența romantică brută a lui Sade și o înlocuiesc cu dizertații generale asupra mobilelor psihologice, condițiilor sociale, coincidențelor ironice, opțiunilor morale și altora de acest fel. Granițele stricte dintre acte și scene se pierd deseori în acest hățiș. Hugo, Manzoni sau alții consideră că se pot opera modificări în deznodământul scenelor. Îl vedem pe Claude Frollo târându-se la picioarele Esmeraldei și o vedem pe Lucia cum reușește să se opună cu curaj persecutorilor ei.[42] Gertrude, viitoarea stareță de Monza, se supune presiunilor, dar rezultatul nu este, la urma urmelor, prea nefericit; nu avem de-a face cu infamie, viciu sau umilință, ci doar cu o urzeală psihologică

realistă, cu o Monaca di Monza complexă și victorioasă, deși învinsă. În fapt, absolutul este diluat până ce devine relativ și doar vag poetic.

Încă un exemplu, prea bine documentat pentru a putea fi supus aici unei discuții amănunțite, este înclinația „clasicistă" a lui Manzoni. S-au vânturat formule cum ar fi „romantismul, clasicism purificat" și „convertirea poeților neoclasici în romantici". S-a remarcat influența lui Virgiliu și a lui Catul.[43] Toate aceste observații nu fac decât să indice un aspect obișnuit al literaturii din epoca Biedermeier: aspectele clasice nu mai sunt socotite ca opuse; ele sunt, ori integrate și folosite ori devin obiectul unei remodelări jucăușe, manieristice. Manzoni recuperează influențele clasice și le reabilitează, el nu urmează în mod simplist regulile stabilite de secole. Asemeni lui Scott, el se întoarce la lumea secolului al optsprezecelea, în aceeași măsură în care o continuă. Astfel, se explică de ce ambii autori au avut o influență atât de hotărâtoare asupra generației ce a urmat imediat după publicarea cărților lor. (Influența lui Manzoni asupra scriitorilor din afara Italiei este deseori ignorată.)[44]

Într-un cuvânt, după cum demonstrează Gianni Scalia, Manzoni nu este, în concepțiile și în filozofia lui, un *grande reazionario*, după cum încă se mai pretinde deseori, ci doar un *grande borghese*: „Il suo compito e quello di mediare i contrari, non di bloccare il progresso."[45] Pentru a ajunge la această concluzie, Scalia arată că romanul lui Manzoni se întemeiază pe un sistem de schimburi de forme, ce se bazează, la rândul lui, pe o echivalare generală de modele și date reale. Pentru Manzoni realitatea social istorică *este* un sistem de schimb și metoda lui este de a internaționaliza procedeele capitaliste, realizând aceasta cu o măiestrie voită. Nu e nevoie să-l urmăm pe Scalia în concluziile lui referitoare la caracterul în cele din urmă static, al *Logodnicilor* („il borghese si pensa nella forma dell'essere e non del ivenire, del

divenire-altro"), să apreciem concluziile sale asupra circularității intenționale a structurilor lui Manzoni, menite să descrie o mișcare fără schimbare, precum și contradicția absorbită de eternitate și atotguvernatorul principiu al medierii – între natural și istoric și înăuntrul istoriei însăși.[46]

Poate că aici se încheie uluitoarele asemănări structurale și ideologice dintre Manzoni și Scott și începem să observăm acele deosebiri care arată cum s-a modificat romanul istoric Biedermeier sub impactul propriei sale logici interioare, dar în același timp în conformitate cu mașinăria mai amplă a culturii, în ansamblul ei. Există trei zone importante în care Manzoni ia de la Scott romanul istoric Biedermeier, ducându-l într-o direcție ce era poate inevitabilă, dar totodată inevitabil fatală pentru el. Acestea sunt: structura, folosirea idilei și intenționalitatea.

PRIMA ZONĂ este structura romanului. Scott se prefațe că se joacă cu punctul de vedere, dar el nu este cu adevărat un experimentalist. „Autorul din Waverly", diferitele personaje introductive, notele istorice de la sfârșit, sunt uneori niște ornamente poetice (comparabile poate cu notele lui Eliot la *The Waste Land*) sau mai degrabă mecanisme de protecție, mijloace, prin care este plasat, în jurul narațiunii romantice sau senzaționale centrale, un strat de plauzibilitate și credibilitate. În orice caz, ele rămân pur exterioare. Procedeul lui Manzoni este diferit; el folosește în mod ostentativ lungi capitole istorice, documentare, fără nici o adaptare narativă. Motivele introducerii unor asemenea calupuri „jignitoare" de informație brută sunt aceleași ca la Victor Hugo și la o seamă de alți autori contemporani: hipertrofia cauzei, necesitatea stringentă (motivată ideologic) de a prezenta o explicație riguroasă a evenimentelor.[47] Dar prezentarea pură, aproape sfidătoare a documentației și a descrierilor istorice pare ciudată, până în clipa când îți dai

seama că este de fapt o strategie de creație. Fausto Nicolini a arătat în operele sale deosebit de minuțioase că, măcar într-o anumită formă, miruitorii au fost o realitate istorică, persoane suspecte, cu o morală respingătoare, în timp ce judecătorii lor erau indivizi bine intenționați, nu indivizi care profitau de isteria publică; Manzoni nu numai că a schimbat interpretarea, dar a și deformat unele fapte pentru a le adapta prejudecăților sale.[48] Deformări similare, dar din punct de vedere medical, sunt detectate de Michele Mazitelli, care arată că Manzoni aplică în repetate rânduri informații epidemiologice din secolul al nouăsprezecelea la situații din secolul al șaptesprezecelea.[49] Trebuie să revenim astfel la o veche observație a lui De Sanctis, și anume că la Manzoni dualitatea (poezia în contrast cu documentarea) este mai puțin importantă decât unitatea impactului asupra publicului.[50] Vreau să merg chiar mai departe susținând că în *I Promessi Sposi* documentația este aproape complet absorbită și transformată într-un element estetic necesar. Ea este eficientă din punct de vedere estetic, pentru că nu face altceva decât să mimeze documentația; trebuie să considerăm aceste capitole drept imagini vaste ce indică tăria unor forțe abstracte și nevăzute, și totodată angrenarea rațiunii și a absurdității. Scott era incapabil de o asemenea îndrăzneală decadentă (aducând într-adevăr a expresionism) și poate că acesta este motivul real pentru care Lukács l-a suspectat pe Manzoni de „provincialism"; el a adulmecat erezia antimimetică.[51] Documentația istorică a lui Scott a fost repartizată uniform, ca o parte a urzelii textului, în timp ce notele ocazionale sunt un fel de gânduri întârziate și ornamente fanteziste. Manzoni folosește realmente documentația ca pe un element de construcție, deși este de fapt o documentație prelucrată cu grijă (fapt pe care, în mod normal, cititorul nu-l descoperă). În această privință, se manifestă o diminuare, de la Scott la Manzoni, a ficționalității și a reprezentării și

totodată o extindere a abstracției teoretice. Și mai important este că la Manzoni există mult mai puțină încredere decât la Scott în capacitatea scriitorului de a îmbina cele două laturi. Sunt semănate deja semințele dezintegrării universale a romanului istoric.

A doua zonă este.circularitatea idilică. În ciuda glasurilor ce susțin contrariul[52], aproape că nu există îndoială că la Manzoni construcția romanului vrea să sugereze că blocarea unui proces idilic creează derută, căutări chinuitoare și distrugere. Normalitatea idilică a împerecherii unui tânăr țăran cu o tânără țărancă este întreruptă de forțe din afară: aceasta duce la uriașe tulburări nu numai în viața lor, dar se propagă în cercuri tot mai largi și în viața satului și a țării. Numai atunci când, după un lung ocol, ei sunt reuniți, lumea se liniștește sau își regăsește măcar un fel de echilibru precar. Între timp, romancierul introduce pedepse severe pentru cei vinovați de păcatul de a fi stat deoparte. Dar important de remarcat aici este *inutilitatea* întregului exercițiu. Aventurile lui Renzo nu reprezintă o ispășire sau o purificare: el nu s-a făcut vinovat de nimic. Și aceste exerciții nici nu reprezintă cu adevărat un proces de maturizare, în orice caz nu unul care ar fi fost indispensabil. Renzo nu este nici mai înțelept, nici mai matur la sfârșit – el este doar mai viclean sau mai cunoscător, el a învățat ceva, mai degrabă în mod automat, pavlovian. Experiența este demascată ca fiind zădărnicie și înșelătorie – de aici și umorul destul de ciudat, de crispat, de la sfârșitul romanului: autorul nu se lasă (și nici cititorul n-ar trebui să se lase) păcălit de poveștile și de lăudăroșenia lui Renzo.[53] În mod similar, Lucia n-a avut nimic de câștigat din expediția ei; poate că s-a dovedit capabilă de sacrificiu, deschisă la experiențe spirituale, curajoasă și nobilă, dar n-a dobândit nici una din aceste virtuți ca rezultat al suferințelor ei. Alții au câștigat sau au pierdut poate ceva, dar ei n-au făcut parte din deschiderea și încheierea structurii idilei. Principala excepție

este Don Rodrigo, care a contribuit la împiedicarea procesului idilic. Distrugerea lui arată că, în opinia lui Manzoni, în inerția idilică se ascunde o uriașă energie – perturbarea ei poate duce la distrugere totală. Deosebirea față de Scott este evidentă și uluitoare. Romanele lui Scott sunt romane de evoluție și sinteză. Manzoni înaintează spre circularitate și analiză. Scott este avocatul și ilustratorul compromisului, dar Manzoni nu consideră niciodată compromisul un proces de devenire; el există sau nu există. Idila este îndeajuns de puternică pentru *a exista* pur și simplu, nu are nevoie de manipulări.

Medierea ne evocă desigur figura lui Don Abbondio. Unii au susținut că el ar trebui considerat figura centrală a romanului. Angelandrea Zottoli susține că Don Abbondio era pentru Manzoni „la volpe nascosta sotto le vesti".[54] Ea spune că Don Abbondio întruchipează spiritul realismului empiric, al calculului ingenios, al bunului simț pământean. Acest om al aritmeticii (pag. 72), care nu este nici laș, nici prost, nici drept, nici cu adevărat nedrept, este persoana ipotetică pe care Manzoni a încercat s-o convingă în eseul său asupra moralei catolice: omul care ar fi efectiv bun într-o lume bună și ale cărui eșecuri reprezintă condamnarea celei în care trăiește în prezent. Manzoni ajunge în cele din urmă la o conciliere cu el, acceptându-l într-adevăr pe Don Abbondio ca un fel de co-autor (pag. 130).

Poate că ar fi mai relevator să spunem că ne confruntăm aici cu o personificare a inerției bine intenționate a materiei. Relația dragoste-ură dintre autor și preot definește mai bine decât orice altceva locul de tranziție al lui Manzoni în evoluția romanului istoric al romantisinului de mai târziu. Pe de o parte, Manzoni are o viziune clară și armonioasă asupra ordinii și dreptății (pe care Goudet, care aduce acest argument, o numește „catolică", dar care ar trebui numită cu mai multă acuratețe istorică,

„high-romantic")[55], pe de altă parte, argumentează Goudet, Manzoni recunoaște că viziunea lui este incompatibilă cu starea reală a societății și a universului (deziluzia tipic Biedermeier) — rezultatul fiind un umor deziluzionat (pag. 496), frământările peisajului (pag. 503–518) sau tristețea personajelor secundare – „promenades aux bords de l'angoisse" (pag. 575). Dar după ce toate au fost zise și făcute – și acesta *trebuie* considerat a fi răspunsul lui Manzoni (altminteri nu există un răspuns – ceea ce n-ar dezminți argumentația noastră, ci ar confirma-o), trebuie să se realizeze un compromis relativ, simbolizat de căsătoria idilică a mai spiritualei și „iluminatei" Lucia cu mai instinctualul și concretul Renzo. Don Abbondio ar trebui să susțină de drept această orientare, el ar trebui să ia parte la armonia finală și să vestească sau să ilustreze soluția; el ar trebui să fie echivalentul ecleziastic al împărăției posibilului, pe care – cititorul are tot dreptul să presupună – Renzo și Lucia încearcă s-o clădească. În loc de asta, el este primul care se detașează de ea și taie avântul celor care vor să i se alăture. Don Abbondio este mediatorul care nu mediază nimic. Manzoni pare a fi înclinat să demonstreze că, în cel mai bun caz, compromisul istoric al Biedermeier-ului este o treabă lamentabilă și nesatisfăcătoare și pentru a-și exprima opinia îl alege pe Don Abbondio.

De aceea, putem descoperi în *I Promesi Sposi* (și aceasta este cea de a treia zonă de diferențiere față de Scott) o ambiguitate altoită pe o ambiguitate: este un roman istoric care este ambiguu în ceea ce privește tradiția ambiguă pe care o reprezintă. Scott a știut să întrețină o ambiguitate sănătoasă, veselă – în cititor, desigur – dar poate și în sufletul lui. Manzoni se îndoiește serios dacă sinteza sa idilică este sau nu posibilă sau dezirabilă. Sub așa-zisa unitate și simplitate a romanului, se ascunde înăuntrul textului cât și în afara lui, o multitudine de naratori și de unghiuri, unii de tipul

naratorului atotștiutor, alții doar de tipul „il narratore sentenzioso".[56] Această multitudine este explicată și impusă de începutul declinului mijlocului de comunicare ales.

După cum s-a menționat mai sus, Moravia îl acuză pe Manzoni de a fi fost precursorul „realismului socialist". Dacă această acuzație are vreo semnificație, ea n-o poate avea decât în sensul că Moravia optează în mod categoric pentru *psychomachia* în detrimentul realismului prozaic al stilului său literar. Manzoni renunță la balanța de plăți a lui Scott în favoarea unei utilizări înșelătoare dar consecvente a obiectivelor, în scopuri generale și combinații ironice. Giuseppe Raimondi a demonstrat modul în care detaliile (uneori brute, așa cum sunt) „sono risucchiati nell'aria e nello stile della composizione".[57] Obiectul preferat de studiu al unor astfel de strategii deformante a fost întotdeauna celebrul episod al podgoriei lui Renzo (în capitolul 34, când tânărul Renzo se întoarce în sat ca s-o caute pe Lucia), care a fost văzut ca o îmbinare meșteșugită de ordine și dezordine – o emblemă a stării unei Italii deidilizate. Un studiu puțin cunoscut, dar delicat și precis, al Ginei Alani vorbește despre „compentrazione estetica e etica"[58] și aduce noi exemple: soarele apare întotdeauna indirect în povestire, prin reflexe de lumină (pag. 12), spațiul se dilată pe măsură ce romanul înaintează (pag. 20–21). De asemenea, unele personaje principale sunt doar rezultate cristalizate ale acțiunii care curge și șerpuiește ca un râu.[59] Și mai evidente (poate prea evidente) sunt descrierile periculoaselor, întunecoaselor și impunătoarelor bârloguri ale cavalerilor tâlhari, Don Rodrigo (cap. 5) și așa-zisul Innonimato (cap. 20):

„Il castello dell'innonimato era a cavaliere e una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti, ed e, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un

andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti... Dall'alto del castellacio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi."[60]

ACESTEA SUNT AGLOMERĂRI de semnale ale H.R., nu fotografii ale unor peisaje reale. Ele se află aici pentru a fi apărate. Inima Nenumitului poate fi înmuiată de cardinalul Federigo, dar adevărata sa înfrângere ajunge în mâna unora ca Don Abbondio, cu suita sa de personaje ca Perpetua sau Agnes, care invadează și domesticesc castelul. Zestrea lor idilică este foarte clară. O recunoaștem în ultimele priviri (sfârșitul cap. 8) aruncate de Lucia spre pământul unde s-a născut, foarte asemănătoare cu privirile aruncate de Teufelsdröckh în *Sartor Resartus*, o recunoaștem în masa frugală oferită de bunul croitor lui Don Abbondio și tovarășilor săi (cap. 30); o recunoaștem chiar și în ironia demodată a vocilor de ambianță. Castelele vor fi doborâte.

Câteva din elementele menționate mai înainte (manipularea datelor istorice, interpretarea sau îmblânzirea unor situații din Sade sau Chateaubriand, modurile de folosire a tradiției) sunt exemple de procedee mai ample care exemplifică psihomania. Ele întăresc concluziile de mai sus și ne permit să considerăm *I Promesi Sposi* o culme a romanului istoric Biedermeier, datorită profundei subtilități și ingeniozități cu care și-a însușit procedee compensatorii. În același timp, aceste elemente dezvăluie criza mijlocului de comunicare însuși.

Scott s-a aflat sub influența directă a concepției regenerative a H.R. El a afirmat prin și în romanele sale că o fuziune între rațiune și sensibilitate ar fi un substitut acceptabil pentru noua umanitate paradisiacă a romanticilor timpurii. El considera că procesul de maturizare în acea direcție era modelat de paradigma H.R., deși era

înrădăcinată în istoria empirică. El a crezut în mod evident că idila societală, cu moderația sa, cu armonia sa imperfectă, cu compromisul său rațional și cu continuitatea sa de valori, poate servi ca substitut pentru un paradis recapturat, un fel de paradis practic, într-un fel. El a crezut că toate aceste procese au izvorât din narativitate ca o expresie a naturii lucrurilor. Romanul lui Manzoni dezvăluie o pierdere a încrederii în narativitate, în idilă, în progresul organic și în posibilitatea de realizare a compromisului – dar nu o pierdere radicală de încredere. Ambiguitatea impune o anumită manipulare autorială, dar nu recurgerea la formalismul decadent pe care-l vor reclama curând îndoielile mai profunde ale lui Stifter sau Flaubert.

Acolo unde Scott realizase îmblânzirea H.R. și a compromisului său cu lumea în cuprinsul romanului, Manzoni face aceasta numai în formă, adică în propria sa manieră de a scrie. Cel care modelează realitatea nu mai este personajul, ci scriitorul. În mod miraculos, unitatea legii naturale mai rezistă încă în mijlocul diversității obiectelor – dar aceasta se întâmplă numai pentru că (fie spusă aceasta, fără a stârni resentimente de ordin moral) Manzoni trișează. Printr-o manevră abilă de prestidigitație el își ascunde propria derută; melancolia romanului este melancolia îndoielilor autorului și a incertitudinii sale asupra adevărului.

ADALBERT STIFTER, care este deseori considerat personificarea Biedermeier-ului sau marele său maestru, este, de fapt, cel care semnează condamnarea sa la moarte. El reprezintă prăbușirea romantismului târziu, recunoașterea faptului că soluțiile trebuie căutate pe alte căi și în alte direcții. Nicăieri nu se vede mai bine acest lucru ca în *Witiko*, ultima operă terminată a lui Stifter, un roman istoric a cărui acțiune este plasată în Boemia secolului al doisprezecelea. Cu toate acestea, întrucât această operă apare la

sfârșitul evoluției lui Stifter (și este deseori trecută cu vederea atât de cititori cât și de critici), ar fi poate util să facem câteva comentarii asupra semnificației operei în ansamblu și să corectăm poate pe parcurs câteva neînțelegeri larg răspândite.

Stifter nu era doar impregnat de ideologia Biedermeier – el era, dacă se poate spune astfel, o personalitate Biedermeier, adică o persoană profund nevrozată și nesigură, care avea nevoie de o concepție stabilizatoare și pacificatoare despre lume, ca o construcție auxiliară. Acest tip patologic care recurge la remedii culturale este reprezentat de Lamb și Mörike; și de Gogol, deși într-un mod diferit. Stifter a acceptat înfrângerea, sinucigându-se, dar numai după o luptă îndelungată și curajoasă pentru a exorciza demonii haosului și ai existenței confuze.[61] Opera sa, mărturie a acestei lupte, este un șir de bastioane, înălțate cu luciditate și premeditare. Acest punct trebuie subliniat, întrucât deseori se presupune în mod tacit că Stifter ar fi un creator spontan de frumusețe alinătoare și de sofisticare stilistică, un țăran nostalgic, un Robert Burns marmorean. O lectură atentă dovedește contrariul.

În primul rând, spre deosebire de Scott, sau într-o anumită măsură de Manzoni, Stifter n-a „inventat" Biedermeier-ul, n-a îmbinat în mod original concepții romantice și iluministe; mai degrabă el a absorbit o ideologie deja constituită și aproape formalizată, așa cum reieșea ea din sistemul etic și constituțional al lui Metternich. Aceasta nu l-a satisfăcut și atunci a căutat un suport și mai larg pentru eșafodajul său de seninătate. Acest suport l-a găsit în învățăturile lui Leibniz, naționalizate de sursele benedictine și de alte surse catolice. Universalitatea armonioasă care putea fi dedusă sau construită din tradițiile leibniziene era populară în cultura austriacă și a constituit materia primă pentru multe sisteme filozofice. De fapt, atât prima cât și a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea au fost presărate în Austria și în

Boemia cu tentative de adaptare a filozofiei lui Leibniz la o etică a întregului și la versiunile economice și juridice ale legii armoniei dintre natură și societate.[62] Stifter a fost influențat de Justus Möser, un sociolog idilist foarte profund.[63] Alte influențe au lucrat în aceeași direcție. Faptul că a folosit elemente biblice, homerice și din *Nibelungen* arată că el a recurs în mod intenționat la epic și la procedee înălțătoare mai mult decât alții.[64] El a ales, cu o precizie riguroasă, de la generația precedentă, acele opere și idei care îi puteau folosi: operele de maturitate ale lui Brentano, latura olimpiană a lui Goethe. Stifter îl cunoștea, îl admira și îl respecta pe Scott, după cum ne arată câteva citate celebre din scrisorile sale. Admira în mod deosebit *Old Mortality*, pentru înțelegerea pe care o manifestă față de psihologia unor mari grupuri și comunități. Au fost observate și înrudiri cu Manzoni, deși rare.[65] Jean Paul rămâne poate singura influență vie, fascinantă, malițioasă, asupra lui Stifter.

În primele sale opere, Stifter insistă deja în mod voit și categoric asupra păcii, ordinii și armoniei. Ca rezultat al năvalnicului atac romantic, modelul idilic este folosit după 1815–1820, fie ironic, fie didactic. La Stifter didacticismul este copleșitor, fiind oferit cu multă insistență. Încrederea lui rezumă în mod corect epoca olimpiană a burgheziei – o epocă de care aparținea, într-o manieră cu totul diferită, și Flaubert.[66] Trebuie să tragem concluzia că Stifter, asemeni lui Scott și Manzoni, este un *grande borghese* și nu este în nici un caz un tip feudal sau reacționar.[67] *Nachsommer*, Freiherr Risach, care se apropie cel mai mult de un personaj model, este inspirat de Andreas Freiherr a lui Baumgartner (1793–1865), un *self-made man* de origine modestă, un tehnocrat managerial, fost profesor de fizică, președinte al Academiei de Științe și membru al Cabinetului, în calitate de secretar al unor departamente cum ar fi Lucrări Publice și Comerț.

Însuși Stifter, în măsura în care a fost activ din punct de vedere politic și social, a fost mai degrabă un paleoliberal decât un non-conservator combativ. În tradiția povestirilor lui, proprietatea și *Heimat* sunt subordonate în ultimă instanță libertății și evoluției persoanei individuale. O analiză atentă a propusului și respinsului său *Schullesbuch* relevă că acestuia îi lipsesc nuanțele naționaliste și *linientreu*-dinastice ale lucrărilor similare din acea vreme, fiind lipsit chiar și de o dimensiune religioasă ortodoxă.[68] Freiherr von Helfert, subsecretarul pentru Învățământ, care a respins proiectul lui Stifter și care era un admirator al metodelor administrative ale Rusiei țariste, îl considera pe Stifter un liberal, aproape un revoluționar; neîncrederea și aversiunea lui se simt încă din memoriile sale, scrise la șaptesprezece ani după moartea lui Stifter și la peste un sfert de secol după afacerea ratată cu manualul.[69] Stifter nu trebuie măsurat după standardele din a doua jumătate a secolului al douăzecilea, ci ar trebui mai degrabă să fie plasat în contextul propriei sale epoci. Desigur, Stifter a socotit anul 1848 un dezastru nedisimulat, dar a avut de multe ori cuvinte de aspră condamnare și de dispreț față de „all das Bubenhafte, das in unseren äusseren Zuständen ist" și a înclinat să așeze la același nivel și „Zügellosigkeit, Despotie und Reaction."[70] Unii critici recenți merg până acolo încât îl consideră un liberal de stânga.[71] Ranzoni, un admirabil discipol, relatează despre înțelegerea empatetică a lui Stifter față de Robespierre.[72] Aceasta poate fi sau nu relevant. Dar ține în mod cert de o filozofie liberală mai amplă, generoasă și armonioasă în același timp. Piatra unghiulară a acestei filozofii practice a fost *Bildung*, un ecou întârziat al Iluminismului și al *Mässigung*-ului[73] – o aplicare directă a armoniei la sistemul burghez, în care clasa superioară are o prezență marginală și este împovărată de serioase îndatoriri.

Piesa centrală a mecanismului lui Stifter pentru reclădirea Biedermeier-ului este un neoclasicism cu tentă pedagogică.

Opiniile lui Stifter despre artiștii epocii și activitatea sa de critic de artă ilustrează foarte bine cât de firavă și de supărătoare trebuie să fi devenit încercarea de a împăca valorile Biedermeier cu manierismul academic al timpului.[74] Preferințele sale se îndreptau în mod egal spre tradiția clasică, arhitectura și mobila barocă și pictura naturalistă. Propria sa pictură pornește de la un clasicism romantic timpuriu (*Vedutenmalerei*), ajungând la un simbolism moralizator, uneori cu tente preimpresioniste.[75] Nu înseamnă că opera de plastician a lui Stifter ar fi avut vreo valoare estetică. Cu toate acestea, în măsura în care acceptăm consecvența tendințelor personale ale lui Stifter, putem spune că deținem, într-o măsură mai mică și mai superficială, contururile operei în ansamblul ei. După acest criteriu, Stifter apare aproape ca un fals autor Biedermeier. Chiar și în operele de început, chiar și în *Nachsommer*, compromisul lui nu mai este în mod principal între romantic și iluminist, ci mai degrabă între Biedermeier și victorian. Lumea sa Biedermeier poate fi recunoscută din punct de vedere estetic și manieristic într-un mod care o îndepărtează net de Mörike și Immerman, Scott și Austen. Stifter bâjbâie. Tatonează, este artificial și nesigur – mai aproape de un decadent *fin de siècle* decât de un partizan al Biedermeier-ului. Deoarece el nu are încredere în validitatea acestui corp de idei, el îl proclamă, ca o compensație, vehement, într-o manieră provocatoare, de filfizon.

ESTIMAREA PROCLAMAȚIILOR didactice ale lui Stifter la valoarea lor nominală este considerată un kitsch chiar și de către mulți dintre cei mai mari admiratori ai săi. A polemiza cu *Weltanschaung*-ul așa-zis armonios al lui Stifter, după același criteriu, mi se pare ușor ridicol. Astfel, Horst Albert Glaser va bate câmpii despre *Rentnerutopie, Pensionopolis*, despre răceala dragostei ca un indice al impotenței societății, plângându-se revoltat (și pe bună

dreptate) că romanul este ciuruit de ideologia drepturilor legitime de proprietate ale burgheziei.[76] Nu înseamnă că Glaser s-ar fi înșelat în privința amestecului de prefăcătorie și adevăr din imagistica utopică din *Nachsommer* sau a încrederii burgheze specifice a raționalismului Biedermeier. Dar nivelul de adevăr la care funcționează aceste afirmații sau altele, cum ar fi acela conform căruia „die restaurative Utopie... will den Kapitalismus, aber nicht den der Klassengegensatze[77] se situează pe aceeași poziție cu Nadler, care rezumă problemele uzuale despre organicism, tradiție a personalității, natură, îndatoriri morale și integrare socială, sau cu Gunther Müller, care îl prezintă pe Scott drept bardul catolicismului pur[78], și cu Konrad Steffen care îl lăuda pe Stifter pentru că ne-a oferit „Heimat als Erlebnisform des Hierarchiegedankens" – descrierea retrospectivă a durabilității, regularitatea firească, ritualul hirotonisirii, *Ordnungsgemeinenschaft*, și tiparele unificatoare ale centrelor ecleziastice.[79] La nivelul despre care vorbim, Friedrich Hebbel a putut foarte ușor să-l numească pe Stifter „o virgulă în rochie de seară" (*Das Komma im Frack*), în timp ce Emil Kuh a putut să rezume încă din 1868, într-un mod rațional și convingător, majoritatea argumentelor ulterioare care luau în derâdere „die glaubige Zufriedenheit mit Welt und Leben" a autorului.[80] Cu aceeași justificare, Hermann Kunisch ne explică modul în care Stifter leagă și unifică marele cu măruntul în „das Gotliche im Gewande des Reizes". Kunisch este de acord cu Lukács sau Glaser, dar dă o apreciere pozitivă (din punct de vedere Guardinian) descoperirilor sale.[81]

Exemple de același gen ar putea fi multiplicate la nesfârșit, dar această direcție de cercetare este total neproductivă. Orice cercetare serioasă asupra lui Stifter trebuie să pornească de la un punct total diferit; ea trebuie să accepte paradoxala capacitate a operelor sale de a combina un didacticism grosolan cu voluptoasa

cufundare într-o mare de senzații firești.[82] Răspunsul nu poate fi dat decât al considera pe Stifter ca făcând parte dintr-o înlănțuire morfo-istorică. Procedând astfel, să nu uităm limitele menționate: moderația politico-ideologică a lui Stifter, opțiunea sa deliberată pentru anumite influențe, hotarele manieristice pe care și le-a trasat. Acestea se întrepătrund în mod efectiv în opera sa și îi determină direcția generală.

Una din mișcările strategice cheie, executate pe furiș de Stifter, a fost înlocuirea repetată a păcii deja instalate a idilicului cu structurile mai mărețe ale sensului ideal. În *Nachsommer* pacea concretului și pacea abstractului sunt deseori prezentate ca fiind interșanjabile. Astfel, atunci când „der Marmorgestalt" îi oferă lui Heinrich Drendorf „viziunea estetică asupra unei realități fundamentale", aceasta este deopotrivă o victorie și o înfrângere.[83] Idila (un produs estetic) se recunoaște pe sine drept un produs estetic și își pierde ambiguitatea creatoare (pe care o mai păstra încă și idila ironică). Ea devine fățiș estetică, dar poate să rămână, și rămâne didactică; pentru că ea a îndreptat curentul victorian pe drumul spre modernism. Manzoni folosea materialul documentar în scopuri estetice. Stifter transformă chiar și convenția pseudo-documentară a idilei într-un material pur estetic.

După cum am văzut, toți scriitorii Biedermeier sunt dominați de viziunea și de amintirea paradigmei H.R. și, în același timp, caută mijloace prin care s-o concilieze cu realitățile pământești, murdare, ale vieții de zi cu zi. Stifter pretinde că repetă acest procedeu, pentru a arăta *der Weltplan* în acțiune, pentru a oferi o lume idilică plauzibilă. Dar el nu mai crede nici măcar în implementarea acrobatică a unui Manzoni. Această imposibilitate poartă în ea multă tensiune, suferință, nostalgie, deznădejde și neliniște, după cum voi explica mai târziu, dar are și un imens efect eliberator. Stifter poate folosi materialele percepției sociale și

senzoriale într-o manieră total arbitrară, conform cu niște decizii estetice categorice, pe care cititorul este apoi liber să le interpreteze didactic. Armonia sa estetică poate fi totală, pentru că el a pierdut cu totul senzația devenirii sale *reale*. El nu mai are încredere în capacitatea manipulatoare a propriei sale arte și de aceea își transferă câmpul de acțiune la un nivel diferit. Voi ilustra acest eșec complicat și această creație complicată prin trei exemple: modul în care Stifter tratează natura și spațiul, modul în care Stifter vede și mânuiește *die Dinge* (obiectele, lucrurile) și atitudinea lui Stifter față de stil, pe care am mai menționat-o tangențial.

Pentru un scriitor atât de popular, admirat pentru sentimentele sale față de natură și în ale cărui opere descrierile materiale par a fi atât de frecvente, Stifter are o atitudine ciudat de ambiguă față de natură. Natura lui nu este în mod categoric natura – atotcuprinzătoare, atotdătătoare de viață, dincolo de bine și rău – a romanticilor, forța unificatoare a lui Dumnezeu și a conștiinței. Ea este mai întâi de toate, așa cum este pentru toți scriitorii Biedermeier, un obiect exterior, ceva cu care se poate stabili o relație dualistă (o atitudine diferită de cea a lui Wordsworth sau Chateaubriand). În plus, implicația că natura este periculoasă și trebuie ținută în frâu (*gezähmt*) nu lipsește niciodată.[84] De aceea, descrierile trebuie să fuzioneze ceea ce ține de elemente și este în stare pură cu ceea ce este artificial (controlat pe plan social) în natură. Dealurile și văile sunt acoperite de livezi și câmpuri arate, grădinile joacă un rol important și, deosebit de semnificativ, chiar și dispunerea și alcătuirea pădurilor de munte trădează intervenția omului. Spiritul parcului predomină chiar și în inaccesibilul *Waldeinsamkeit*. Grădinile sunt modele și centre ale peisajelor stifteriene. Dar efectele activității umane sunt de cele mai multe ori percepute fără o prezență umană reală. Într-adevăr, chiar și viața animală este rareori înfățișată și orice urmă de concurență darwiniană pare a fi

eliminată cu multă grijă.[85] Pustietatea și încremenirea care rezultă din aceasta semnifică teamă și neliniște, dar ele denotă totodată o perfecțiune geometrică. (Natura lui Stifter este deseori ca o cetate pictată de Giorgio De Chirico: câmpul de luptă al acțiunii, speranței și pasiunii este abandonat.) Sensul său deplin se dezvăluie numai legat de dimensiunea sa geologică: biologia este doar suprafață, ea a apărut târziu în economia lumii și nu este îndeajuns de apropiată de Forța Motrice Inițială. În *Nachsommer*, metafora geologică (o bucurie pentru Novalis, o primejdie pentru Hoffmann) o înlocuiește pe cea biologică.[86] Cauza devine o categorie nobilă, izbăvitoare; revoluția poate fi absorbită într-o unitate mai largă, aproape predumnezeiască.

Contradicția din modul în care Stifter percepe și evaluează spațiul devine evidentă dacă luăm în considerare relația dintre limite și transgresiunea lor. Opera lui Stifter este plină de hoinari pasionali, de indivizi care, asemeni personajelor din poeziile lui Wordsworth, parcurg distanțe uriașe, observă avizi și pun stăpânire prin toate simțurile pe bucăți consistente de lume.[87] Simultan, Stifter își manifestă respectul față de granițe și consideră uzurparea drepturilor spațiale drept un delict major, care subminează pe neobservate întreaga ordine a lumii.[88] Christine Wohlbrandt explică unele din mecanismele acestei compatibilități-incompatibilități. Ea spune că (îndeosebi în operele târzii) Stifter recurge la o organizare spațială ierarhică și concentrică.[89] Există o limită exterioară extremă, de haos și pericol, instabilitate, moarte și tăcere, reprezentată de stepă sau de piscurile cele mai înalte. Abia în interiorul acesteia întâlnim natura cunoscută, statornică, modelată liber de om (de exemplu, *der Hochwald*, sau în și mai mare măsură, aria plastic modelată, ocupată de agricultură – aria pe care pământului i s-a dat un chip și a fost vindecat). Înăuntrul acesteia se află căminul și grădina, ocrotite, bine clădite, dovezi de

maturitate și de greutate. Și apoi, în sfârșit, omul concretizat – un spațiu sfânt și inviolabil; aici, dezordinea exprimă lipsa dragostei (*Der Hagestolz*). De aici reiese că *Wandern* este contemplarea microspațiului, recunoașterea orizontului limitativ al individului, iar, la rândul său, *Reisen* ordonează lăuntrul individului, care se vindecă supunându-se amplelor ritmuri ale organizării macrospațiului: interiorul se reordonează prin faptul că începe să vibreze.[90] Este un bun exemplu al modului în care Stifter depășește, într-o direcție estetică, o incompatibilitate pur practică și probabil indică totodată în ce sens el însuși (spre deosebire de mulți dintre cititorii săi) consideră didacticismul încă practicabil.

Această impresie este întărită de atitudinea specifică față de obiecte, din majoritatea povestirilor maestrului austriac. „Stillstehen, Zeigen und Nennen: diese drei gehören fur Stifter wesentlich zusammen" (în *Witiko*, în *Granit*, în *Nachsommer*, ca și în *Der Waldsteig*), remarca un critic.[91] Ținta preferată a „monumentalilor" hoinari pare a fi un pas pe un mal sau pe o stâncă mare. Contemplarea duce la o definire exactă, la o lume stabilizată, alcătuită din unități separate. Mulți cititori au remarcat modul specific în care folosește Stifter termenul *Ding**. Analizele stilistice au arătat că el poate înlocui serii întregi de substantive și că este folosit în multe combinații noi, cum ar fi *Pelzdinge, Wurfdinge, Kletterdinge*** și multe altele de acest gen. O asemenea analiză stilistică surprinde atât contradicția caracteristică Biedermeier-ului târziu al lui Stifter, cât și soluția sa (exterioară Biedermeier-ului): măsura divină, nu cea umană, este plasată în centrul universului, și totuși acest standard divin își găsește simbolul în lumea obiectelor, în peisaj.[92] Se poate spune că *der Ding* capătă o valoare aproape magică – el exprimă căutarea esențialității, a realității, a adevărului

* Lucru, obiect (n. tr.).

** *Pelz* = blană; *wurf* = fătare; *kletter* = scai (n. tr.).

(adică structuri de mare amploare) care ar putea fi încă întruchipate, într-un fel, în entități palpabile și imediate. O asemenea utilizare a termenului *Ding* nu se limitează de fapt la un singur scriitor, o găsim chiar și în scrierile lui Metternich.[93] Într-un oarecare sens, încercarea era sortită eșecului. După ce parcursese tot cercul, Biedermeier-ul se întorcea la dilemele fuziunii H.R., pe care fusese desemnat să le rezolve. El își pierdea capacitatea de compromitere, dar era încă, în mod previzibil, incapabil (sau mai puțin capabil ca oricând) să utilizeze țărâna pământească pentru a atinge perfecțiunea ce țintește spre stele.

Aceasta se vede la nivel microstilistic în victoria practicii „decadente" asupra structurilor hipotactice integrante, în victoria unei simple juxtapuneri și adăugări asupra combinării și construirii. Hans Wysling enumeră, printre trăsăturile cele mai importante, lipsa de antiteză; în cel mai bun caz, Stifter vorbește despre *einige-andere* și nu despre *die einigen – die anderen*, substituirea serialității în favoarea relației, preferința pentru reținere în detrimentul tensiunii. El remarcă de asemenea că Stifter evită în general cuvinte de legătură cum ar fi *und, auch, aber, doch, je, sogar* dintre propoziții, adică majoritatea acelor cuvinte de legătură care ar putea asigura o tranziție fluentă.[94] S-a argumentat chiar că prin faptul că s-a concentrat asupra *Sommeln und Hegen*, Stifter părăsește definitiv Biedermeier-ul.[94] Admițând aceasta, ar însemna să acceptăm o concepție oarecum limitativă asupra Biedermeier-ului; mai degrabă Stifter pune în practică toate potențialitățile sale și astfel realizează *die Überwindung**, indicând limitele și defectele sale, ca și direcțiile dezvoltării sale viitoare. Preocuparea pentru obiecte, pentru miniaturi și colecții devine o adevărată obsesie fenomenologică față de lucruri intrinsece, față de

* Înfrângerea (n. tr.).

modele de bază ale vieții simple (*Grundformen des einfachen Lebens*) și demonstrează că realitatea este esențialitate.

Această simplificare paradoxală se vede și în categorii și preferințe stilistice mai largi. Opțiunea lui Stifter pentru forme clasice, în sensul goethean al cuvântului, este poate evidentă în prima sa etapă de creație și simbolul său este faimoasa *Marmorbild* din *Nachsommer*, mostră de Thorwaldsen, frizând kitsch-ul. Pentru a înțelege o astfel de manieră academică trebuie s-o plasăm în contextul scrierilor de mai târziu, care explică retrospectiv scopurile lui Stifter. Poate că nu este corect, din punct de vedere literar, să spunem că în opera de maturitate a lui Stifter lumea devine mai șterșă, își pierde din lumină și strălucire, că o minunată lume a frumuseții este înlocuită cu o lume rigidă, o lume a regulilor, că grandiosul înlocuiește plăcutul.[96] Cu toate acestea, asemenea formulări rezumă foarte bine câteva intuiții sau observații foarte timpurii. Între 1860–1870 criticii începuseră deja să vorbească despre stilul învechit, preistoric al lui Stifter, despre sintaxa paradisială sau chiar, cu și mai multă maliție, despre regresiunea în barbarism artistic și despre o apariție *en negligée* în saloanele artei; unul dintre ei a demonstrat defăimător paralelismul cu o anumită școală belgiană de pictură, care face imitații rigide, lipsite de viață, după Van Eyck și Memling, iar un altul a detectat, cam în aceeași perioadă, o imitare biblică rudimentară și o excentricitate cronografică.[97] Având azi o privire retrospectivă de peste un secol, putem asocia stilul lui Stifter cu cel al lui D. G. Rosetti și Burne-Jones, care au trăit după el, sau cu Ph. O. Runge, care a trăit puțin înaintea lui, cu prerafaeliții și cu contemporanii lor din întreaga Europă. Se deschid largi perspective de speculație pentru cei care doresc să proclame acest stil ca predecesor al *Jugendstil* și chiar al *Neue Sachlichkeit**. Fiind mai apropiată de

* „Stilul tânăr" și „Noua obiectivitate" (n. tr.).

relațiile literare, noi vom împărtăși opinia lui Hollhoff, când spune că: „Die gewollte Naivität des *Witiko* entspringt der philologischen Romantik", adică este rezultatul lecturilor din Palacký sau Raumer, ca și din Homer și din Biblie.[98] În practică, aceasta are ca rezultat absența aproape totală a motivației psihologice a personajelor din *Witiko*, unde totul este figural, scenic, ornamental-liniar. Absența psihologiei și a repetiției rituale este folosită de Stifter pentru a elibera potențialul care fusese ocrotit, ținut în frâu și ascuns în operele sale anterioare de o fațadă clasicistă înșelătoare. Polisindetonul, înlocuirea verbelor noționale cu *sein/werden** și simetriile, sunt doar câteva din procedeele folosite pentru a semnala perenitatea.[99] Disecția gesturilor cotidiene simple, pentru realizarea unei atmosfere festive nu mai este, după părerea mea, nici pe departe o pedanterie. Este, de fapt, cel mai bun exemplu al manierei în care Stifter speră să depășească contradicția dintre scopurile estetice și cele didactice, dintre impulsurile mercantile și cele diletantiste.

De aceea, analiza tendințelor stilistice ale lui Stifter sau chiar a modului în care înfățișează el natura demonstrează că trăsătura centrală a operei sale este abandonarea Biedermeier-ului și revenirea la trăsăturile mai ferme ale romantismului timpuriu, mitic și abstract totodată, simplificat și vizionar. Totuși conexiunile inevitabile ale existenței literare sunt astfel alcătuite, încât n-a fost direct posibilă o regresie față de un tip de romantism „sentimental" sau „naiv". Ea avea nevoie de medierile nostalgiei și, în cele din urmă, de un artificiu prescriptiv. Recurgând la acestea, opera lui Stifter devine, desigur, cu totul diferită de cea a romanticilor timpurii și foarte asemănătoare cu cea a manieriștilor moderniști, de la Barbey d'Aurevilly până la Paul Ernst. Sesizarea elementarului conține în

* „A fi / a deveni" (n. tr.).

sine propriile sale pericole: esențialul poate deveni foarte ușor ornament abstract sau pseudonaiv.

DACĂ DESCRIEREA viziunii literare a lui Stifter, prezentată mai sus, este cât de cât corectă, atunci poziția cheie a solitarului său roman istoric trebuie să iasă imediat în evidență. Departe de a fi un gând întârziat, un epilog tardiv la un canon deja încheiat, ea este punctul spre care au fost îndreptate, pe tot parcursul, operele acelui canon, rezultatul logic al unei întregi evoluții. Aceasta nu este nicidecum o judecată de valoare și nici nu privează romanul de includerea sa într-un tipar european, prin contrast cu unul absolut personal.

Deși personajul Witiko este inventat, narațiunea prezintă o descriere istorică minuțioasă a Boemiei secolului al doisprezecelea. Stifter a studiat conștiincios istorii și cronici și a consemnat cu o precizie lăudabilă itinerariul geografic al tânărului care se ridică din condiții relativ modeste (deși avea strămoși distinși), ajungând la o poziție de conducere și întemeind o familie aristocratică.[100] În felul acesta, văzut de la începutul și nu de la sfârșitul lui, *Witiko* poate părea un roman al tradiției.[101] Deși parțial adevărată, această impresie n-ar stabili interesul sau originalitatea romanului. Pe tot parcursul secolului al nouăsprezecelea, până la Conrad, viitorul sau progresul este văzut ca o continuare ordonată a prezentului, cu modificări mai ales cantitative. Stifter este adeptul unei alunecări înapoi și înainte pe linia progresului, care substituie lin trecutul, prezentul și viitorul. *Witiko* – tradiție în „desfășurare", în mișcare – a îmbinat trecut, prezent și viitor într-un mod care i-a înfuriat chiar și pe câțiva critici mai conservatori, care considerau că adunările nobililor boemieni amintesc prea mult de democrația parlamentară.[102] În romanele lui Scott vedem cum funcționează o mașinărie precisă și bine unsă de manevrare a trecutului și a

prezentului. La Stifter îmbinarea de sensuri temporale este deliberată și anunță pierderea speranței. Aici, scopul este de a se realiza integralitatea, adică de a se sintetiza trecutul, prezentul și viitorul într-un fel de permanență. Reluările narative se străduiesc să transforme fiecare episod într-un fel de monadă leibniziană, care reflectă întregul într-o unitate formalizată.

Integralitatea este aici termenul operativ – ea înlocuiește aproape total compromisul și indică o revenire (dintr-o direcție diferită) la ambițiile H.R. Dar de data aceasta, este o deosebire de rău augur. Prăpastia dintre laic și divin, sau dintre cotidian și absolut, nu mai poate fi, evident, închisă prin compromis, așa cum fusese în epoca Biedermeier. Libertatea arbitrară și sfidător estetizantă a operelor anterioare nu mai este satisfăcătoare în sine. Chiar și mai puțin acceptabilă este pregnanta viziune a H.R.: paradigma „happening"-ului transfigurării care are loc fără o manipulare abilă. De aceea, *Witiko*, o capodoperă a disperării, decide pentru cititorii săi că paradigma ordinii și a perfecțiunii trebuie *impusă*. Am putea ușor să admitem că un corpus stifterian, excluzând *Witiko*, trebuie să abandoneze mobilitatea excesivă ca jertfă – dacă dorește să fie „vollkommen gewordenes Leben das sich überwunden hat, ohne den eigenen Übergangswert zu leugnen", un ideal sofisticat la care Scott ar fi putut încă să subscrie.[103] *Witiko* a schimbat toate acestea și a schimbat probabil prin implicații concepția corpus-ului în ansamblu. El a reprezentat îndepărtarea de concepția esențială, conform căreia „dass sich Gemeinschaft nicht organisieren lüsst, sondern organisch wachsen muss wie ein Garten", adică de viziunea idilică și înlocuirea ei prin agresiune și didacticism declarat.[104] Părăsim tărâmul libertății și pătrundem pe tărâmul necesității; ne deplasăm de la un Biedermeier „naiv" spre un Biedermeier „sentimental". Ca și în *Nachsommer*, și în *Witiko*, autorul știe tot timpul, iar cititorul atent

simte, că ordinea și stabilitatea postulate ca fiind firești sunt imposibile și deci artificiale. Se stabilește astfel o complicitate aproape cinică, care conferă textelor o tentă de perversitate.

Stifter însuși a dezvăluit cu sinceritate, în declarațiile sale private, de ce și cum se transformă „das sanfte Gesetz" în fluturele negru pe care-l reprezintă „das harte Gesetz"*. Astfel el îi scrie lui Heckenast într-o scrisoare datată 10 aprilie 1860 despre „die schreckliche Majestät des Sittengesetzes welches die hohen Frevler... zerschmettert, und ihre Gewaltpläne wie Halme nickt".[105] După ce și-a terminat romanul, el și-a mărturisit speranța că opera lui îi va face pe germani „etwas körniger und hoher" în privința îndatoririlor civice.[106] În mare măsură, asemeni lui Vigny, el susține că ar prefera lupi și elefanți rasei umane, dacă n-ar exista indivizi „mântuitori", vestigii ale lui Isaia, ca să spunem așa. El spune „weil die gegenwürtige Weltlage Schwüche ist, flüchte ich zur Stärke und dichte starke Menschen und das stärkt mich selber."[107] Auzim din nou tonalitățile marțiale ale lui Hermann declarând că acțiunea va infiltra și va transforma o structură a compromisului care nu se mai poate susține.

Nu este nicidecum surprinzător că unii activiști ai secolului XX au simțit că ei ar putea folosi concluziile la *Witiko* pentru propriile lor scopuri ideologice. Desigur, rasismul și naționalismul n-ar putea fi detectate prin nici un efort al imaginației, într-un text care disprețuiește total diferența dintre cehi, germani și așa mai departe.[108] Pe de altă parte, acesta a fost elogiat cu mult entuziasm pentru faptul că respinge individualismul liberal și descrie ascensiunea unei generații de conducători din sămânța unei vechi surse legitime, încercate,[109] sau pentru că tratează despre nașterea și evoluția unei națiuni și ale conducătorului ei, sau chiar pentru că

* „Legea blândă" [...] „legea aspră" (n. tr.).

redă acțiuni și nu conversații. Numeroși ideologi naziști s-au străduit să-l prezinte pe Stifter din *Witiko* ca pe un profet al mileniului ce va să vină. (*Seher des Reiches*).[110] Ceva mai independent, Adolf von Grolman vorbea despre racolarea tineretului, a militarilor și a aristocrației, tot mai triumfătoare, „auf dem deutschrechtlichen Grundsatz der Genossenschaft".[111] Poate ca un răspuns la astfel de opinii, alții s-au lansat în diatribe marxiste împotriva portretizării lui Friedrich Barbarossa sau au susținut că Stifter dădea de fapt un avertisment asupra întrebuințării greșite a puterii pure, arbitrare și a apariției totalitarismului.[112] Chiar și analize foarte minuțioase, ca aceea a lui Erick Wolf, nu par a merge mult dincolo de concluzia că „das sanfte Gesetz" este compatibilă cu acțiunile periculoase și cu o viață eroică. Wolf spune: „Es wird weder der mittelalterliche noch der germanische noch ein idealer Ständestaat als politisches Postulat behauptet", în mare măsură din cauză că în perioada în care Stifter își începea studiile în drept, continua încă să se exercite o influență iluministă și liberală.[113]

Dar o analiză strict juridică sau politico-ideologică a romanului *Witiko* nu poate aborda decât aspectele relativ minore ale operei. Stifter își duce până la capăt intențiile declarate, menționate mai sus, susține Von Grolman, care observă (poate sub influența distincției făcute de Nadler între *Kunstlehre* și *Geschichtslehre*) că acțiunea și fenomenele (structurile) din *Nachsommer* sunt prezente în *Witiko*, dar „alles ist... in der Mehrzahl"[114]. Trebuie să fim totuși gata să mergem chiar mai departe și să recunoaștem câteva deosebiri calitative. Chiar dacă am putea fi convinși că, la sfârșitul vieții, Stifter n-a făcut altceva decât să expună câteva din afirmațiile care fuseseră întotdeauna incluse în operele anterioare, rezultatul final este totuși uluitor. De aceea, nu aș sublinia numai, și nu atât de mult, pluralul, cât dimensiunea. Orice incursiune în tărâmul „macroidilicului" e sortită să fie suspectă, după cum am

văzut în altă parte. A existat clar o schimbare categorică față de propunerile estetice federaliste ale lui Risach, care a dus la înlăturarea lui și la expansionismul lui Friedrich din *Witiko*. Risach caută de fapt să realizeze o separare a zonelor și cooperarea indivizilor în mici unități, adică dezmembrarea unor mari lumi cooperatiste.[115] În *Witiko* vedem combinarea unităților mici în formațiuni tot mai mari: Witiko – oamenii pădurilor – Boemia – Germania – lumea cunoscută. În mod similar, „klein-Familie"* este înlocuită cu clanul, unitatea de bază. Structurile tot mai ample ar trebui să ofere protecție idilei centrale și să-i garanteze integritatea dar, în fapt, ele o înlocuiesc cu un imperialism dinamic, orientat spre exterior. Construirea casei, adăpost ocrotitor și fundamental și organizarea spațială, este plasată în centrul (aproape centrul matematic) al cărții, dar ea nu este obiectivul, nici realizarea supremă, nici motivația romanului *Witiko*. Pe tot parcursul operei lui Stifter a existat o înclinație spre *l'ésprit de géometrie* și o desprindere de *l'ésprit de finesse*. Emil Staiger atrage atenția asupra sensurilor mai profunde ale titlurilor închistate ale multora dintre povestiri, ca și asupra atracției pentru matematică a unor oameni ca Drendorf și Risach.[116] Victoria deplină a simetriei și a abstracției este trăită doar în *Witiko*. Micul cerc al lumii forestiere din *Witiko* este cuprins în bolta mai amplă a statului boemian, acesta, la rândul lui, își dobândește adevărata semnificație numai prin pace și prin binecuvântata subordonare față de imperiul mondial al lui Barbarossa. Mai mult, perspectiva micii lumi idilice, însăși condiția sa de existență, este aceea a unui cadru mai larg, sugerează acum Stifter. Witiko nu se dezvoltă ca o plantă, el face carieră în lumea largă, primește oprobriul din exterior și abia după aceea i se îngăduie să-și întemeieze o familie și o proprietate.

* Mica familie (n. tr.).

„Înăcrirea" idilei se produce nu numai printr-o ruptură bruscă în dialectica mic-mare (care fusese atât de elocvent expusă în introducerea la *Bunte Steine*), dar și printr-un conflict, poate inevitabil, între principiul ierarhiei și principiul idilic. Idila societală s-a bazat pe reducerea și îmbâlzirea ierarhiei, dar nu pe abolirea sa. Acum principiul realismului exterior (lumea largă) este transportat înapoi în propria zonă montană a lui Witiko. Ascensiunea seniorului feudal este însoțită de mirosul neplăcut al bunătății exploatatoare și al diferențierii de clasă. Zacharias der Schenke rezumă asentimentul gloatei: „und es ist alles gut".[117] Fiecare meseriaș promite de bunăvoie și cu un oarecare entuziasm să contribuie la construirea castelului noului stăpân.[118] Este limpede că intenția lui Stifter a fost de a arăta colaborarea părților într-un întreg organic: dar întregul nu este comunitatea; el își găsește un *Stellvertreter** în persoana concretă a eroului. Nu este vorba doar de faptul că individualismul de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea și adularea eroului deformează idilismul, atunci când se asociază cu el, dar și de faptul că avem de-a face cu o abandonare a realității, modelate în favoarea simbolismului (abstract). Cititorii indulgenți ar dori poate să treacă cu vederea procesiunea, parada și festivitatea wilhelmină, destul de kitsch, de la inaugurarea castelului.[119] Ei nu pot trece însă cu vederea cele două discursuri politice esențiale ale romanului. În timp ce, în primul, bătrânul Bolemil pledează în Vishehrad pentru legitimitate, continuitate și tradiție, Witiko însuși urmează o linie mai puțin conservatoare și mai „democratică".[120] El îndeamnă gloata, după ce a fost construit castelul, să i se alăture în campania lui Wladislaw. O face în numele principiului „omului mărunt" și al „unui singur conducător"; el se vede deja ca o întruchipare a aspirațiilor și ale celor mai bune interese ale unei mase de

* Locțiitor (n. tr.).

oameni destul de uniforme: „Bei uns ist nur der hocherlauchte Herzog der Herr, dem wir Kleine Gaben senden und der uns beschützt" și „Der Herzog wird... immer ein Freund der Geringen sein, er wird mit uns leben, und wir werden mit ihm leben."[121]

Acest tip de argumentație este în concordanță cu hotărârea crucială a romanului de a încălca legitimitatea în favoarea agresiunii. Stricta legitimitate ar fi reclamat succesiunea lui Wladislaw, fiul lui Sobeslaw. Hotărârea arbitrară a adunării nobililor în favoarea celuilalt Wladislaw se bazează cert pe considerațiuni de merit; înăuntrul cărții acest merit este incontestabil. Dar cel puțin o parte din el este o înclinație spre agresiune care-i lipsește moștenitorului legitim. Manipularea înlocuiește șansa; agresiunea înlocuiește indiferența. Plasarea agresiunii în prim planul acțiunii cărții exprimă agresiunea mai radicală a lui Stifter în calitate de povestitor, împotriva cititorului, a romanului și a paradigmei literare care constituie fundalul său. Această agresiune constă din impunerea unui compromis închipuit asupra universului. Acest lucru este oglindit în subiectul romanului său istoric doar de hotărârea lui Witiko de a respinge legitimitatea naturală în favoarea succesiunii raționale și (dubios) legale a celuilalt Wladislaw, în fapt un gest de adeziune la politica de forță, justificat printr-un lung discurs: „Dein Vater hat dir den Rat gegeben, dein Recht auf die Nachfolge in der Herrschaft der Länder hinzugeben, dass das Heil des Reiches nicht zerstöret werde". Cheia o constituie referirea la o nouă justiție și o nouă dreptate care a înlocuit vechea legitimitate.[122]

Legătura dintre micro-idilă și marele stat legitim (tema mărturisită a cărții) este curând transformată într-o apologie a unui stat universal agresiv și expansionist.[123] Astfel, *Witiko* se afirmă ca o operă victoriană neoromantică și recunoaște eșecul, acolo unde Smollet, Scott și tânărul Carlyle reușiseră: energia nu mai are ce căuta în lumea idilică, ea trebuie plasată în afara ei, ca un adaos,

îmbrăcând forma agresiunii.[124] Deși asemenea paralele grosolane ar trebui evitate, elitismul brutal, cât și situarea pe o poziție de suficiență a romanului *Witiko*, atitudini izvorâte totuși din idilism, ne vor aminti de demonstrația analogă a ideologiei național socialiste (sau a unor mari părți din ea), izvorâtă din filistinism (*Spiessertum*). Trebuie să recunoaștem, cu toată sinceritatea, că Stifter a fost mult mai puțin jignitor în naționalismul lui decât mulți din contemporanii săi germani sau decât Charles Kingsley, al cărui *Westward Ho!* (1855), sau *Hereward the Wake* (1866) reprezintă cu mult mai puțină iscusință un gen similar de jingoism victorian însuflețitor și regresia de la idilă la primitiv.

Această analogie ar avea o justificare dacă *Witiko* ar putea fi într-adevăr separat de restul operei lui Stifter, așa cum au crezut că se poate numeroși contemporani revoltați și câțiva critici de mai târziu.[125] Descoperirea faptului că Stifter s-a sinucis a dus la indignarea isterică a unora, dar culmea ironiei, a însemnat și începutul re-evaluării. În ochii oricărui modernist, această sinucidere a constituit ispășirea și mântuirea lui Stifter. Ea a atras atenția, printr-o trezire brutală, asupra adâncimilor și primejdiilor ce se ascund sub „luxe, calme et volupté" într-un stil olimpian. F. Klatt a vorbit pe larg despre demonii lui Stifter și despre exorcismul lor;[126] Jens Tismar l-a inclus printre autorii „idilelor vătămate"[127]; Lee Byron Jennings vorbea despre sisteme de haos în *Die Narrenburg* și sublinia grotescul din *Turmalin* („un om nebun și fiica lui infirmă... trăiesc în subsolul unei vechi case dărăpănate. Ei duc o existență stranie, mizeră, într-o izolare aproape totală").[128] Jean-Louis Bandet a abordat teme, cum ar fi neputința naturii și a educației în *Katzensilber*, similitudinea metodei lui Stifter cu un tratament psihanalitic, precum și paradoxul, spaima și dezordinea.[129] Thomas Mann, care a fost un admirator sincer al lui *Witiko*, a dat o definiție clasică

mecanismului prin care excesul, patologicul și catastroficul elementar sunt plasate oarecum în mod *necesar* în spatele aparentei seninătăți și a aparentei liniști și călduri a stilului său.[130]

Nu are rost să combatem aceste descoperiri. Deși pot părea uneori exagerate, ele dezvăluie o realitate incontestabilă: Stifter nu mai era capabil sau nu mai era dispus să facă jocul compromisului, care se afla chiar la baza romantismului târziu. Operele lui de început nu sunt niște proclamații umile, ci niște proclamații decadente-estetizante prețioase ale lumii idilice și ale împlinirilor paradigmei romantice pe pământ; ele sunt plasate de-a curmezișul sau în fața unui fundal demonic palid și vag. Tensiunea dintre cele două este vizibilă. În *Witiko*, nu se mai poate purta jocul alternativ al siguranței și al încrederii în sine. Demonii se ridică și se integrează liber în lumea din prim plan. Agresiunea, absența râsului și a sentimentului, stilizarea seacă și căutarea grandorii izvorăsc în mod necesar din integrarea răului și a grotescului în imaginea predominantă a lumii. În ultima sa perioadă de creație, Stifter considera că baronii rebeli din Boemia și Moravia, nu mai puțin decât din Milano, cetatea comercială cu vederi independente, se fac acum vinovați de păcatul diversității; ei nu mai reprezintă cu adevărat „die Hintergründigkeit der Welt" (enigmatica profunzime a lumii), deși pentru un cititor fidel tradițiilor Biedermeier, ei nu sunt niște demoni hidoși credibili – dimpotrivă, ei par destul de apropiați de vederile lui Risach. Adevărata pacificare implică, în concepția lui Stifter, o eliberare din tensiune prin demonism. El realizează ceea ce și-a dorit poate tot timpul: să integreze demonii într-o crustă uniformă, care acoperă totul.

DECI CU CE NE AJUTĂ o examinare minuțioasă a romanului istoric în evoluția sa, pentru a înțelege perioada Biedermeier în ansamblu? Este cât se poate de evident acum, că eu am tendința

de a fi de partea acelora care, spre deosebire de Avrom Fleishman și Robin Collingwood, consideră discuțiile despre imaginația istorică interesante poate, dar de importanță secundară.[131] E adevărat, n-aș dori să văd romanul istoric cufundat pur și simpu într-o masă a romanelor de toate genurile, pe motiv că, la urma urmelor, orice roman se bazează pe un anumit trecut, apropiat sau îndepărtat și că distanța temporală trebuie ignorată. Este foarte normal să admitem că romanul istoric este artefact estetic, asemănător cu un roman; dar faptul că el se dorește a fi un artefact specific (un roman istoric) ne spune ceva important despre intențiile autorului. Există fără îndoială o deosebire între o operă care recurge la materiale neutre, lipsite de ecou și de orice conotație și o alta, care alege materiale deja modelate de imaginația istorică „originală" sau plasată într-un spațiu discursiv și supusă unor îmbrățișări intertextuale anterioare. Rolul decisiv al atitudinii poate fi observat prin contrast. De ce considerăm *Cromwell* o dramă istorică și nu *Cinna* lui Corneille? De ce este *Richard II* mai degrabă văzută ca dramă istorică decât *Antoniu și Cleopatra*? De ce este *Război și pace* mai rar socotit un roman istoric, în timp de *Sebastian Bach* al lui V. F. Odoievski este imediat recunoscut ca atare? De ce ne opunem mai puțin să numim *Marius epicureanul* al lui Pater roman istoric decât *Sartoris* al lui Faulkner? Eu susțin că noi doar recunoaștem intenția autorului. Considerăm că istoricitatea este plasată în prim plan. Romancierul (Scott, Hugo, Manzoni sau Stifter) este dornic să folosească romanul istoric într-un anumit scop. În cazul acestor întemeietori ai genului, scopul pare a fi evident. Ei au vrut să jaloneze o zonă intermediară între speculația cosmologică și metafizică a poeților și filozofilor (Wordsworth și Coleridge, Schelling și Hölderlin) și zona preocupărilor imediate și a realismului laic. Principiul constitutiv al romanului istoric nu este altul decât cel al însuși romantismului târziu: compromis, reconciliere. Un roman este

istoric – se deversează în lumea idilică – pentru că autorul său vrea să adapteze concepția asupra re-nașterii și a paradisului la condiții palpabile, sau mai vulgar, vrea să-l lase pe cetățean să se bucure de plăcerea unei primejdii care de fapt nu-l poate atinge.

Trei lucruri principale par să se fi întâmplat cu practicanții acestui meșteșug, în urmă cu peste patru decenii. În primul rând, ei au fost depășiți de hipertrofia cauzei, ale cărei semințe au fost sădite chiar de Scott, dar n-au ieșit la iveală decât atunci când însăși logica dezvoltării sale a dus la o explozie. Injectarea cauzei în circuitul vizionar (și ușor miraculos, acauzal), cauză propusă de H.R., a fost una din căile prin care a putut fi redusă și a putut deveni controlabilă și posibilă. Scott a putut trata acest lucru cu ușurință, concentrându-se asupra firului acțiunii. În romanele lui Hugo, modelul vâlvătăii și al exploziei transpare din stil: melodramă pregătită cu pasaje lungi, „calm științifice". În *Logodnicii*, episoadele mai pregnant cauzale sunt integrate în urzeala textului, „ca și cum" ar fi valide și deliberate din punct de vedere estetic. La Stifter (și iarăși în *Salammbô* a lui Flaubert) hipertrofia cauzei devine copleșitoare: ea nu mai este subordonată evoluției („curgând" cu ea și înăuntrul ei), ci își construiește propriile sale mașinării, ce zornăie nestăpânite. Geologia proliferantă din *Nachsommer* fusese doar un semn. Acum, personaje cu o culoare cadaverică sunt manipulate mecanic. Rezultatul, acel paradis parțial și ironic, este pierdut din vedere. Cauza de dragul cauzei este deja artă pentru artă.

Destul de curios, dar cel de al doilea agent distructiv pare a fi simetric opus primului. Ar putea fi descris ca o eliberare a elementelor componente. În *Witiko*, acea operă măreață a cauzei (la nivelul romanului în ansamblu), juxtapunerea domnește supremă printre unitățile narative mai mici. Propozițiile nu se succed cauzal. Witiko nu explică de ce îi lasă pe prinții rebeli să fugă, dragostea

Berthei pentru el nu sporește: ea *există*. Detașarea lui *Sein* de *Werden* este deseori considerată ca o concretizare. În afară de aceasta, ea indică o predispoziție impresionistă, separarea elementelor și a observațiilor, ceea ce este mai tipic pentru cronică decât pentru istorie. Astfel, descrierile de natură par a fi abandonate și originea „forestieră" a oamenilor, deseori menționată, este mai mult simbolică decât reală. În mod similar, religia este un ritual detașat, obiectiv, episcopii sunt niște feudali, rugăciunea este un simbol – nu o forță informațională ca la Manzoni. Există o deosebire fundamentală și aproape nihilistă în *Witiko*. Ranke își învățase contemporanii că istoricismul este bun, pentru că nu există progresie liniară: toate perioadele istorice sunt în imediata apropiere a lui Dumnezeu („unmittelbar zu Gott").[132] De aici rezultă o indiferență care ne face să dăm din umeri: pot să aleg orice perioadă vreau, tot nu contează. Piesele sunt deplasate de colo-colo cu o răceală aproape nemiloasă.

Ultima din aceste trei forțe a fost deja menționată. Ea este prăbușirea modelului idilic, datorată faptului că Stifter ia prea literal ideea unei comunități structurate estetic.[133] În opinia lui Erik Lunding, scopul lui Stifter în *Witiko* a fost mântuirea istoriei; el crede că se năzuiește spre o „beglückende existentielle Beruhigung", într-o luptă deznădăjduită de a idiliza istoria și de a conferi o semnificație optimistă acolo unde așa ceva nu e posibil.[134] Mă tem că este vorba de ceva mai grav, și anume că Stifter era deja conștient de limitele idilei și își pierduse orice speranță în ea. Impunerea formelor idilice asupra unor structuri supradimensionate a fost atât rezultatul cât și cauza pierderii compromisului. Se manifestau deja deschiderile victoriene și izbucnise deja erupția neoromantică dionisiacă necontrolabilă. Dinamismul decadenței se dezvoltă din Biedermeier. Dacă Stifter nu este în mai mică măsură decât Karl Gutzkow un scriitor politic, dacă îl privim cu o oarecare

melancolie, ca pe un gropar al epocii sale, atunci trebuie să admitem și că scientismul său și scenele sale lugubre par mai compatibile decât am fi crezut cu Baudelaire, Georg Trakl și Kafka.

Manzoni, după cum am văzut, compensează printr-o tehnică abilă îndoielile sale asupra capacității conștiinței de a ajunge la înțelegere cu lumea. Romanul său sugerează că un cadru unificat pentru recuperarea unei lumi integrale ar putea fi imposibil în sine; dar Manzoni arată că dorința noastră de manipulare a realității este poate suficientă pentru a ascunde fisura. Impresia reinstaurează armonia naturală și poate fi suficientă prin ea însăși pentru a compensa improbabilitatea unui asemenea gen de armonie. Astfel, se creează un echilibru bizar și ambiguu și se stabilește un precedent inevitabil. Crearea lumii idilice (ca o întruchipare specifică a unei umanități regenerate) este postulată ca o prerogativă a autorului: ea poate fi impusă sau decretată. În *Witiko*, Stifter trage definitiv concluziile.

Scott întemeiase romanul istoric Biedermeier ca pe un propagator al compromisului rezonabil și al imperfecțiunii idilice. Romanul istoric trebuie să fie un substitut acceptabil pentru regenerarea și izbăvirea romantică. Timp de peste cincizeci de ani există un declin constant al credinței în această posibilitate; autorii recurg la scamatorii pentru a prezenta o versiune plauzibilă a acestei probleme. *Witiko* este propulsat de elanul logic al acestei evoluții până la punctul în care teoria devine total neplauzibilă. Stifter nu vrea s-o abandoneze. De aceea, preferă s-o impună printr-un gest autoritar, deformând figurile și situațiile spre a ajunge la forme împrumutate din esteticul mecanic și din mineral; rezultatul va fi un univers de splendoare și speranță, mai apropiat în unele privințe de lumea salamandrică a lui Hoffmann (*Der goldene Topf*) sau de Novalis (în povestirea lui Klingsor din *Ofterdingen*) decât de Scott sau chiar de Manzoni, dar apropiat de *Salammbô*, *Là-bas*, sau de

povestirile lui William Morris. Nimic nu arată că o asemenea cotitură hotărâtoare a fost făcută abandonând presiuni și impulsuri pre-existente. Privite în lumina lui *Witiko*, primele opere ale lui Stifter nu mai par nici burgheze, nici transcendental senine. Ele par agresiv estetice. În perioada 1840–1860, Stifter părea să aibă deja îndoieli asupra Biedermeier-ului, care dorise, permiteți-mi să repet încă o dată, reinstaurarea relativă a armoniei înăuntrul unei lumi limitate. Ca și în *Witiko*, deși mai puțin evident, el evocase, prin voința sa și printr-o forță stilistică magică, o lume decorativ-manieristică în *Nachsommer*, în *Der Waldsteig* sau în *Kalkstein*. Astfel poate fi explicată paradoxala înțelegere a lui Nietzsche față de Stifter; îi plăcea inventivitatea arbitrară a austriacului, tactica sa dură. Artificialitatea voită din *Witiko* a conferit operei sale virtuțile magice și halucinatorii pe care el le dorea artei, ca substitut al realității. Asemănările cu Gotthelf sau Mörike sunt înșelătoare; Stifter folosește aceleași imagini, dar în scopuri radical diferite – el proclamă separarea lumii de conștiință și ostilitatea lor. Procedând astfel, face un joc periculos, dar nu este nici un didactic, nici un utopic. El este mai degrabă primul mare scriitor, pentru care conservatorismul ideologic și artistic nu este doar nostalgie, ci expresia morbidității și a decadenței.

POSTFAȚĂ

LA BAZA ANALIZELOR din capitolele precedente se află câțiva termeni pe care îi voi comenta în ordinea următoare: metodologie, conceptul de perioadă și utilitatea acestui studiu asupra epocii Biedermeier.

În ceea ce privește metodologia, am căutat și în lucrarea de față, și în altele, să lucrez ținând cont de un context pluralist, și având mereu în vedere o gamă largă de explicații posibile asupra unui fenomen literar. Multă vreme a fost privită cu suspiciune aplicarea cauzalității rigide a lui Laplace pentru înțelegerea unor experiențe umane. Astăzi, sub influența schimbărilor radicale ale conceptelor în domeniul științelor exacte, practica (deși nu întotdeauna și teoria) criticii consideră perimate explicațiile univoce. Am văzut unele metodologii destul de stricte (marxistă, freudiană) deschizând poarta către o varietate incitantă de alternative posibile (de exemplu, critica structuralistă sau critica receptării). Am fost martorii prăbușirii curentului Noii Critici, atât de puternic cândva, și care s-a menținut mai ales prin faptul unanim recunoscut că susținea că posedă explicații omogene, care funcționează ca un liant. Am văzut o curioasă formă de înțelegere practică între viziunea pluralistă a concepțiilor tradiționaliste (Wayne Booth) și inovatorii relativiști (Stanley Fish, critica receptării, adepții lui Derrida). Așa că, înainte de a ne aventura mai departe în explicarea istoriei literare, e normal să postulăm o stare de fapt în care predomină o anume variantă a multiplicității. Multiplicitatea cauzală pare să fie terenul teoretic cel mai plauzibil

pentru istoricul literar, datorită pur și simplu naturii complexe a obiectului său. Orice explicație literară este proiecția unei realități multidimensionale pe un plan simplu, orizontal. Nu e de mirare faptul că proiecții multiple, din unghiuri diferite, sunt necesare chiar și pentru aproximarea experienței literare imediate, subiective.

Prin-urmare, mi se pare evident că noțiunea de Biedermeier – categorie dominantă nu suprimă și nici nu evită alte explicații, fie ele parțiale sau amănunțite. Întreaga producție literară a epocii ar putea fi descrisă satisfăcător printr-un set de mituri, imagini ascunse și mișcări psihologice. Dintre acestea, căutarea tatălui absent, căutarea moștenirii sunt cele mai evidente și au fost menționate în mai multe capitole. De asemenea, apare frecvent și parabola fratelui risipitor. Prevalența feminității materne (pentru care comunitățile mari, protectoare și adoptive, naționale sau locale, ar putea fi embleme) am menționat-o în treacăt, deși este la fel de importantă și în strânsă legătură cu ambiguitatea paternă. Incestul suferă un proces de transformare interesant. În H.R., pentru René și Lucille, pentru Laon și Cythna (ca și pentru Wordsworth, Blake sau Byron) incestul este o formă a totalității, el anunță unirea eului cu cosmosul și pledează pentru refacerea unității. Pentru romanticii târzii incestul devine un pericol, un scandal sau o tentație perversă – este un subiect senzațional, dar nu unul de substanță. Cu ajutorul acestor elemente, precum și al altora, se poate contura o lectură psiho-mitică destul de profundă a epocii.

Poate că o explicație sociologică a literaturii perioadei ar fi și mai eficientă. În diverse puncte ale acestei cărți (și mai cu seamă în primul capitol) am pus accentul pe solidaritatea dintre o serie de curente sociale sau evenimente istorice și cele literare. După aceasta n-ar fi dificil de conturat o explicație a literaturii Biedermeier ca rezultat direct al unor noutăți istorice. Am putea începe cu mentalitatea care se dezvoltă aproape din necesitate, din dimensiunea orașelor. În jurul lui 1800, Viena, St. Petersburg, Moscova și Berlinul numărau aproximativ 250 000 de locuitori. Cu excepția Londrei și Parisului, celelalte orașe europene erau mai mici, ele oferind astfel și confort dar și alienare; în interiorul lor, prosperitatea, sărăcia și cultura erau legate în mod inextricabil.

Noile mijloace de transport ofereau o chinuitoare posibilitate de apropiere, păstrând totuși obstacolele distanței. O altă premisă importantă a literaturii Biedermeier este apariția fenomenului „parvenu" în Franța și în zonele de limbă germană. Acest tip social combină subtilitatea ascendentă și o mare doză de dinamism cu dorința de securitate și stabilitate, și chiar cu nostalgia propriului trecut necomplicat – solul ideal pentru înflorirea și asimilarea concepțiilor romantismului târziu. Stilul mobilierului Biedermeier a fost în mare măsură rezultatul austerității. Birocrația în plină dezvoltare putea să acționeze ca forță unificatoare peste toate clasele, prin promovarea idealurilor educaționale, a eficienței, a valorii culturale, a meritocrației și, desigur, a satisfacției și alinării. Marii oameni de afaceri erau detestați de micii producători sau micii fermieri (invidioși pe accesul lor la termene de credit avantajoase) mai mult decât muncitorii necalificați, după cum susține E. J. Hobsbawm. De aici preferința lor pentru o birocrație capabilă să niveleze clasele fără a le plasa pe o poziție de egalitate, și care putea oferi o tihnă unificatoare aristocrației năruite, micilor meseriași îngrijorați de noua economie de piață, intelectualilor în căutarea unui serviciu la stat și multor altor categorii. Imensele reședințe de pe moșii sau chiar gospodăriile mijlocii ofereau ocazia unei relații idilice cu servitorii chiar și atunci când structura economică descrisă ca „economie a orașului de baștină" se îndrepta încet-încet înspre sfârșit.[1] Din aceste structuri sociale mai ample sau mai reduse se hrăneau și își proiectau finele analize psihologice pe scena literară ironia și dezamăgirea, fanteziile culturale și răzvrătirea moderată. Epoca de aur a burgheziei europene („eine Stunde des Bürgertums mit der Chance einer gediegenen Herrschaft des Besitzes und der Bildung, mit regelrechten Verfassungsbestrebungen unter freiheitlichen Parolen, mit politischen Revolutionen gemässigter Art") ia naștere în urma unor numeroase evenimente mărunte și strict materialiste.[2]

Inutil să mai spunem că o manieră pur națională de scriere a istoriei (sau *in extremis* și una etnică, în stilul lui Nadler) poate reprezenta propriile sale narațiuni, lucru pe care l-a făcut cu o mare elocință. Suntem doar prea bine familiarizați cu teoria *Goethezeit* a literaturii germane, cu explicația unui clasicism persistent și a unui

raționalism care colorează întreaga viață literară și intelectuală franceză; suntem familiarizați cu importanța aspirațiilor naționale ale cehilor, italienilor și românilor. Toate acestea sunt realități și contexte explicative de necontestat, oricât de mult ar încerca cineva să demonstreze contrariul. De fapt, critica nominalistă a lui Lovejoy și teoriile comparatiste care pun accentul pe diferențele de ordin național, cum ar fi cele ale lui Margery Sabin și Lilian Furst, își au propria lor modalitate de justificare. În plasa dialectică a perioadei post-1815 mai pot fi adăugați și alți factori, cum ar fi cei de ordin religios, ideologic, lingvistic sau stilistic.

Cu toate acestea, nici unul dintre aceștia nu poate elimina existența vastelor rețele de legături, tiparele și corespondențele de pe întreg continentul. O deosebire de păreri justă se poate isca în ceea ce privește importanța relativă a unui set sau altul de probabilități, ca și asupra modului în care ele se raportează una la cealaltă. Consider însă că acceptarea empirică spontană a existenței unei calități „romantice" în opere altfel total diferite (ca limbaj, situare geografică, stil, teme, concepții filozofice), cuplată cu o recunoaștere analitică a acestor diferențe, confruntă critica literară cu o dilemă de o importanță fundamentală. Singura abordare promițătoare mi se pare a fi abordarea istorică a dinamicii perioadei. În acest studiu am încercat să articulez această dilemă și să-i explic consecințele.

O a doua problemă ce ar putea constitui obiectul unei controverse este folosirea conceptului de perioadă. Nu mai încape îndoială că pretențiile de obiectivitate ale *Geistsgeschichte** au fost respinse de marea majoritate a lumii academice. Puțini sunt cei care să vorbească despre „baroc" ca despre un univers sigilat ermetic, cu o armonie internă absolută, și e prea puțin probabil ca omul „romantic" sau omul „clasic" – rase spirituale localizate nu geografic, ci într-un soi de istorie ideală – să fie acceptat chiar și ca ipoteză de lucru. Producțiile volubile și speculative ale acestui curent post-hegelian s-au străduit să definească perioada ca o unitate, o „forma mentis" care determină întregul unei epoci (sau a unei culturi, națiuni) în toate manifestările sale. Determinismul

* Istoria gândirii (n. tr.).

acestuia pare mai ofensiv decât scopurile sale unificatoare. René Welleck a propus o alternativă acceptabilă pentru câteva zeci de ani, definind perioadele ca segmente de timp, „dominate de un sistem de norme, standarde și convenții literare". Această concepție prezintă avantajele și dezavantajele oricărei concepții raționaliste importante. Interesant este faptul că majoritatea încercărilor de a o califica sau descalifica se învârt în jurul conceptului de „dominație", și nu în jurul celui de „standarde". Aceste eforturi corective au manifestat o preferință pentru „curente" sau polarități în cadrul unei structuri temporale neutre, și au încercat să părăsească privilegiata poziție a unui set de norme.[3] Cu toate acestea, se pare că pericolele unui nominalism aleatoriu nu pot fi evitate; unități de timp arbitrare, anti-istorismul sau cauzalități simplificatoare apar pentru a umple golul conceptual care rezultă chiar și atunci când rolul instrumental al perioadelor e pus la îndoială.

Aici sunt posibile mai multe tipuri de răspunsuri. Unul a fost sugerat la începutul acestei postfețe, pentru a se accentua constant asupra rolului modest al unor concepte ca perioadă (precum și gen sau temă), printre multe altele. Un alt răspuns ar fi admiterea faptului că perioada este pur artificială, însă în același timp trebuie privită ca o unealtă de mare ajutor în ceea ce privește scrisul și în domeniul didactic. În acest studiu am optat pentru o abordare diferită, care să privească literatura ca parte a unei entități existențiale ori culturale mai vaste. „Modelul uman" care se află la baza acestei abordări este descris sumar în primul capitol. Puternica dar incompleta realitate mentală este ipotetică, și, prin urmare, experimentală. Jeffrey Barnouw aduce un serios argument de altă factură, afirmând că „impulsul care acționează într-un text literar este mai puțin unul de expresie sau de comunicare și mai mult unul de cuprindere și de înțelegere a eului și a lumii." Așadar, diversele categorii de opere vor afișa un „efort, o străduință sau o intenționalitate comună"; ele vor afișa totodată și „o dimensiune comună a conștiinței și a experienței". Principala caracteristică a intenționalității ori potențialității, activă în fiecare din aceste opere, este aceea că sunt „reacții care dezvăluie afinități profunde acolo unde divergențele sunt evidente."[4] Cea mai importantă mutare

strategică a lui Barnouw este deplasarea perioadei de la un nivel al răspunsurilor și al certitudinilor tematice la unul al întrebărilor și al dilemelor, al potențialităților și ipotezelor conștiinței de sine ale unei epoci, păstrând în același timp un nivel al subiectivității transpersonale. Cred că folosind „modelul uman" ca nivel de referință al literaturii și tratând literatura ca instrument de modelare și de prelucrare a acestui nivel, realizăm avantaje epistemologice similare cu cele obținute prin teoria periodizării emisă de Barnouw. În același timp, accentul pus de teoria modelelor pe imaginile implicite ale perioadei ne înarmează cu o viziune concentrată mai bună și cu răspunsuri mai cristalizate. Ambele scot în relief structura dilematică și experimentală a relației dintre o operă și epoca sa.

În mod curios, temelia epocii Biedermeier, străbătută de dileme și neliniști, ilustrează fondul ipotetic, iluzoriu și împovărat de crize al oricărei perioade. Și totuși, se poate ridica întrebarea: de ce e nevoie de postularea unui Biedermeier european? Oare folosind acest cadru conceptual și nu un altul ne va ajuta să înțelegem mai clar, sau va aduce un plus de cunoștințe?

Roger Bauer vorbea cândva de „austriacizarea" romantismului german, cu alte cuvinte, vorbea despre idealurile[5] sale care deveneau mai specifice și mai modeste. Ceea ce am încercat eu a fost descrierea modului în care romantismul european, în general, a suferit un proces similar. Nu e obligatoriu să îl numim Biedermeier, însă nu putem nega asemănările sale izbitoare cu Biedermeier-ul german. „Austriacizarea" este un proces european. Acceptarea acestei concluzii ne va ajuta să înțelegem mai bine de ce romantismul francez, ca și cel est-european au o formă specifică. Ne va ajuta să înțelegem mai bine semnificația unor genuri și a unor modalități literare (romanul istoric, tragicomedia, grotescul, idilismul) în contextul lor istoric. Ne va ajuta să înțelegem sensul reificării și al caracterului concludent pe care le aduc „răspunsurile" realismului – o închidere a soluțiilor foarte diferită de caracterul deschis, plin de stângăcie și foarte agitat al epocii Biedermeier. (Antinomiile victoriene sunt clare și par să se sustragă crizei mocnite de dinainte de 1848.) Astfel, argumentul lui John Speir, conform căruia Wordsworth (*Michael*), Crabbe (*Tales*

in Verse), Byron (*Beppo, Don Juan*) continuă tradiția romanului englez din secolul XVIII, netezind în același timp calea pentru victorienii mai lirici (Dickens, Charlotte Brönte sau chiar Eliot și Conrad), putea beneficia de un fundament istoric.[6] El putea fi reformulat ca fiind un impuls către realismul prozaic victorian, trecut prin lirismul narațiunilor romantismului târziu.

Se pot avansa și alte probleme istorice mai complexe, în privința cărora se mai poate încă discuta. Voi menționa câteva. Explozia romantică se produce mai devreme decât se consideră în general, mai precis la sfârșitul anilor 1780 și începutul anilor 1790. Mișcarea revoluționară a anilor 1790 este o consecință a romantismului, sau mai degrabă o formă a sa, și nu cauza producerii sale. Epoca Restaurației debutează în Anglia și în Franța în jurul lui 1800, deși de-abia după 1815 începe să se afirme impetuos. Literaturile lipsite de producțiile romantismului esențial tind să dezvolte o fază finală, între romantism și victorianism sau simbolism (așa ni-i explicăm pe Mácha, Krasinski și Norwid, Eminescu, Nerval și Poe). Corespondențe diagonale îmbogățesc evoluția istorică simplă din punct de vedere dialectic, iar, așa cum și Béguin și Furst au observat, există o relație extrem de apropiată între *Frührromantiker**-ul german și mișcarea simbolistă. Dintr-un anume punct de vedere, iluminismul secolului XVIII este în totalitate răspunzător de apariția romantismului, dintr-un alt punct de vedere îi este total opus. Să ne oprim puțin asupra ultimei propoziții: romantismul vizionar al lui Blake sau Novalis este consecința dinamicii iluminismului, pentru simplul fapt că în opera lor, elemente cheie ale modelului iluminist se transformă în opusul lor dialectic (rațiune versus imaginație, educație versus natură, social versus individual, oglindă versus lampă ș.a.m.d.). Dar în romantismul târziu Biedermeier apare o a doua relație, diferită, și atunci influențele directe sunt încă o dată acceptate cu recunoștință, pentru a contrabalansa intensitatea romantică.

Aceste poziții, precum și altele, deși controversate, sunt de mare interes în ceea ce privește cercetarea istoriei literare; ele devin posibile în mare măsură datorită conceptului de Biedermeier

* Romanticul timpuriu (n. tr.).

și, la modul mai general, datorită atenției acordate dinamicii perioadei. Perspectiva generoasă a acestui concept poate fi de mare ajutor, începând cu problemele minore, de detaliu analitic, și terminând cu filozofarea obligatorie asupra destinului cultural al umanității. Ne poate ajuta să comparăm narcisa lui Wordsworth cu zorii unei zile de iarnă a lui Möricke. Cred că putem observa mai bine conturul precis și suflul panteistic al narciselor, precum și evidența calității lor intrinsece în memoria poetului. Putem să o comparăm cu impresionismul estompat al *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*, și cu evidența efemerității sale. Această schiță contrastivă putem să o încadrăm într-o structură socio-culturală, cu speranța îndreptățită că nu o vom deteriora.

La capătul celălalt al spectrului analizei critice, putem medita la ceea ce implică noțiunea de „îmblânzire". Putem să-i evocăm pe Byron și Gide în ceea ce privește îmblânzirea romantismului. Putem apela foarte reverențios la ideile lui Leo Spitzer, care vedea în iluminism un baroc redus la tăcere și învins. Ne putem gândi la schimbarea paradigmatică a lui Kuhn ca la o analogie cu dispariția modelelor umane. Putem reflecta la căderea inevitabilă a intensității mistice într-un pragmatism politic. Putem evoca perindarea culturilor și atotputernica stăpânire a timpului. Însă atunci vom fi abandonat analiza literară și imperceptibilele, delicioasele tresăriri de nesiguranță vinovată care o însoțesc.

NOTE

1. DINAMICA PERIOADEI ROMANTICE

1 Karl Immermann, *Werke*, ed. Benno v. Wiese, 5 vol. (Frankfurt pe Main, 1971), II, 110–111, 312–313, 554–555, 585, 502, 621 și în altă parte. Referințe suplimentare în parantezele din text.

2 Benno v.Wiese, *Karl Immermann* (Bad Hamburg: Gehlen, 1969), p. 175.

3 Günther Böhmer, *Die Welt des Biedermeier* (1968; Elville: Rheingauer Verlagsgesellscheft, 1981), p. 114.

4 H.J. Halm, *Formen der Narrheit im Immermann's Prosa* (Marburg: N. G. Elwert, 1972), p. 129.

5 Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit* (1923; Leipzig: Koehler und Amelang, 1954), 5 vol.

6 Paul Gottfried, *Conservative Millenarians: The Romantic Experience in Bavaria* (New York: Fordham University Press, 1979). Punctul de vedere universal acceptat se găsește în Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte* (1949; ediție revăzută și adăugită, Stuttgart: Kröner, 1977). În ceea ce privește periodizarea, punctul de vedere est-german marxist este asemănător. Vezi Hans-Günther Thalheim et al., *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 10 vol. (Berlin: Volk und Wissen, 1975), VIII, 1 și 2.

7 O foarte bună selecție și ușor de mânuit se găsește în ed. Elfriede Neubuhr, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier* (Darmstadt: Wisseschaftliche Buchgesellschaft, 1974), Wege der Forschung, vol. 118, împreună cu o bibliografie relevantă.

8 Charles A. Williams, *Notes on the Origin and History of the Early Biedermeier, Journal of English and Germanic Philology*, 57 (1958), 403–415, prezintă apariția termenului. Kussmaul fusese amuzat și incitat de descoperirea, în 1853, a unei colecții de poeme de 500 de pagini, publicată cu opt ani în urmă la

Karlsruhe, într-o imprimerie rudimentară, aparținând lui Samuel Friedrich Sauter, un fost dascăl de țară. Sauter a devenit pentru el prototipul poetastrului filistin al epocii Biedermeier. Cf. Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 9–13, și Rudolph Majut, *Das literarische Biedermeier. Aufriss und Probleme, Germanisch-romanische Monatsschrift* 20 (1932), 401–412, pentru istoria termenului. Neubuhr, Begriffsbestimmung pp. 8–31 și în alte pagini discută evoluția studiilor Biedermeier în Germania.

9 Un exemplu bun este cel al articolului întortocheat al lui Hermann Pongs, „Zur Bürgennkultur des Biedermeier", *Dichtung und Volkstum*, 36 (1935), 141–163, care încearcă să demonstreze că „ordonatul" și „sănătosul" Biedermeier trebuie să fie acceptabil dintr-un punct de vedere ideologic. O lectură mai atentă aduce în lumină o încercare de a salva acest domeniu de cercetare de la respingerea brutală a purtătorului de cuvânt al ideologiei regimului, Alfred Rosenberg.

10 Franz Koch, *Geschichte deutscher Dichtung* (Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1937), pp. 195–259. Walter Linden, *Geschichte der deutschen Literatur* (1937; Leipzig: Reclam, 1940), pp. 360–408. Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 vol. (1912; Berlin: Propyläen, 1939), vol. III. Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Berlin: Th. Knaur Nachfolger, 1941), pp. 525–639.

11 Martin Greiner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie* (Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1953), pp. 179-278. Jost Hermand, *Allgemeine Epochenprobleme* in ed. Jost Hermand și Manfred Windfuhr, *Zur Literatur der Restaurationepoche 1815–1848* (Stuttgart: Metzler, 1970), pp. 3–61. Vezi și bogatele antologii ale lui Hermand, *Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente* (Stuttgart: Reclam, 1967) și *Das Junge Deutscheland. Texte und Dokumente* (Stuttgart: Reclam, 1966).

12 Hermann Pongs, „Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier", *Dichtung und Volkstum: NF des Euphorion*, 36 (1935), 257.

13 Majut, *Das literarische Biedermeier*, p. 421.

14 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 vol., (Stuttgart: J.B. Metzler, 1971–1980).

15 Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon* (Berkely: University of California Press, 1963), U.C. Publications in Modern Philology, vol. 71, pp. 150–152, 141–142.

16 Sengle, *Biedermeierzeit*, II, 83–320.

17 Walter Weiss, *Enttäuschter Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung in der Restaurationzeit* (Vorarlberg: Dornbirn, 1962).

18 E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789–1848* (New York: Signet. Mentor, 1962), p. 221.

19 Ibid., p. 168.

20 K.E. Rotschuh, „Deutsche Biedermeiermedizin. Epoche zwischen Romantik und Naturalismus 1830–1850". *Gesnerus*, 25, no. 3–4 (1968), 169–187.,

21 Otto F. B. Bollnow, *Die Pädagogik der deutschen Romantik von Arndt bis Fröbel* (1952; Stuttgart: Klett-Cotta, 1977). Ilustrațiile la cartea lui Fröbel, *Mutter-und Koselieder* din 1844 au fost executate de Friedrich Unger (1811–1853).

22 Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 236, 195. Vezi și, de exemplu, Edwin Redslob, *Die Welt vor hundert Jahren. Menschen und Kultur der Zeitwende um 1840* (Leipzig: Reclam, 1940), pp. 111–134, 284–286, 384–396, pentru o strălucită prezentare a realizărilor epocii în domeniul științei.

23 Günther Weydt, „Literarisches Biedermeier", *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9 (1931), 628–665. Vezi Neubuhr. *Begriffsbestimmung*, p. 55.

24 Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 110, 114–115.

25 Marcel Brion, *Daily Life in the Vienna of Mozart and Schubert* (1959 ediția franceză; New York: Macmillan, 1962), p. 74. Pentru informații și bibliografie suplimentare, vezi Mariane Bernhard, *Das Biedermeier: Kultur zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*, Hermes Handlexikon (Düsseldorf: Econ, 1983).

26 Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 260, 262. Brion, *Daily Life*, pp. 48–49, 56.

27 Brion, *Daily Life*, pp. 184–185.

28 Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (1978; New York: Avon, 1980), p. 12.

29 Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 166–167, 171.

30 Paul Bernard, *Rush to the Alps: The Evolution of Vacationing in Switzerland* (Boulder și New York: East European Quarterly and Columbia University Press, 1978), pp. 5–29, 86–105. David Robertson, „Mid-Victorians Amongst the Alps" in Ulrich Knoepflmacher și G.B. Tennyson, *Nature and the Victorian Imagination* (Berkely: University of California Press, 1977), pp. 113–136.

31 J.C. Loudon, *The suburban Gardener and Villa Companion* (Londra: 1838), p. 8, citat în ed. Knoepflmacher și Tennyson, *Nature and the Victorian Imagination*, p. 50.

32 Anthony Dale, *Fashionable Brighton 1820–1860* (Londra: Country Life, 1949), pp. 13, 17.

33 Brion, *Daily Life*, pp. 188–189.

34 Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, pp. 185–186.

35 Norbert Fuerst, *The Victorian Age in German Literature* (Londra: D. Dobson, 1966), p. 89.

36 Brion, *Daily Life*, pp. 158–159.

37 J.L. Talmon, *Political Messianism: The Romantic Phase* (Londra: Secker and Warburg, 1960).

38 Donald Charlton, *Secular Religions in France, 1815–1870* (Oxford: Oxford University Press, 1963); George Boas, *French Philosophies of the Romantic Period* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1925).

39 Adolf v. Grolman, „Biedermeier-Forschung", *Euphorion*, 36 (1935), 311–325. Ferdinand Joseph Schneider, „Biedermeier und Literatur wissenschaft", *Preussische Jahrbücher*, 240 (1935), 207–223, reeditat în Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, 175–193.

40 Virgil Nemoianu, *Structuralismul* (București: E.L.U., 1967), pp. 14–16, unde analizez pe Damáso Alonso, *Poesia española. Ensayo de métodos y limites estilésticos* (1952; ediția a 5-a, Madrid: Gredos, 1966), pp. 212–216, care a fost la rândul lui influențat probabil de Benedetto Croce și Nicolai Hartmann.

41 Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, p. 3; Jeffrey Barnouw a folosit termenul de „internaționalitate" a unei epoci (nu neapărat în legătură cu Biedermeier) în „The Cognitive Import of Period Concepts", în *Comparative Literature: Proceedings of the VIIth Congress of the I.C.L.A. (Montreal)*, (Stuttgart: Erich Bieber, 1979), II, 21–32.

42 Sengle, *Biedermeierzeit*, I, pp. 1–82.

43 Wilhelm Bietak, „Vom Wesen des österreichischen Biedermeier und seiner Dichtung", *DVLG*, 9 (1931), 625–672, retipărit în Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, 61–83.

44 Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, p. 80.

45 Ibid., pp. 120–121. Paul Kluckhohn, „Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung", *DVLG*, 13 (1935), 1–43.

46 Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, pp. 108–116.

47 Sengle, *Biedermeierzeit*, I, pp. 34–47.

48 Neubuhr, *Begriffsbestimmung*, pp. 17, 234. Pentru alte formule scurte vezi ibid. De asemenea Jost Hermand, *Von Mainz nach Weimar. Studien zur deutschen Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1969), pp. 99–129, care susține că multe din operele lui Gotthelf sau Grillparzer ar trebui înțelese ca niște alegorii menite să exploreze relația dintre ordinea în deplină armonie și titanul revoluționar.

49 Irving Babbit, *Rousseau and Romanticism* (1919; Boston: Houghton Mifflin, 1935); Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München: Meyer und Jessen, 1922); Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européene*

(1948; Paris: Albin Michel, 1969); Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, 2 vol. (Marsilia: Cahiers du Sud, 1937; ed. revăzută, 1947); Mario Praz, *The Romantic Agony* (1933; Oxford: Oxford University Press, 1970); René Wellek, „The Concept of Romanticism in Literary History", *Comparative Literature*, (1949), 1–23, 147–172, reluat adesea în, spre exemplu, René Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols jr. (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 128–198. Din multele antologii ale romantismului cele mai potrivite scopurilor acestui capitol sunt Robert F. Gleckner și Gerald E. Enscoe, *Romanticism: Points of View* (1962; Detroit: Wayne University Press, 1975) și ed. Harold Bloom, *Romanticism and Consciousness* (New York: Norton, 1970).

50 Henry H.H. Remak, *West European Romanticism* în ed. Newton P. Stallknecht și Horst Frenz, *Comparative Literature: Method and Perspective* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961), pp. 223–259. Northrop Frye, *The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism* în ed. Northrop Frye, *Romanticism Reconsidered* (New York: Columbia University Press, 1963), pp. 1–25. Harold Bloom, *The Visionary Company* (Garden City, New York: Doubleday, 1961; ediția revăzută, 1971), precum și articolul său „The Internalization of Quest-Romance", *Yale Review*, 58, no. 4 (1969), 526–535, Geoffrey Hartman, „Romanticism and Antiselfconsciousness", *Centennial Review*, 6, no. 4(1962), 553–565, reeditată și revăzută de mai multe ori.

51 Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (1971; New York: Norton, 1973), pp. 61, 65, 90–92, 174, 179. Referințe suplimentare în text între paranteze.

52 Michael Cooke, *Acts of Inclusion: Studies Bearing on an Elementary Theory of Romanticism* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 47, 137–141.

53 Marshall Brown, *The Shape of German Romanticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), p. 36.

54 Paul de Man, „Intentional Structure of the Romantic Image" în ed. Bloom, *Romanticism and Conciousness*, pp. 65–76 (publicat pentru prima dată în limba franceză, în 1969).

55 Thomas MacFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

56 Hartman, „Romanticism and Antiself-consciousness". Vezi Bloom, *Romanticism and Consciousness*, p. 53; și p. 49.

57 E.D. Hirsch *Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism* (New Haven: Yale University Press, 1960).

58 „Gânditorii romantici încearcă să explice chiar și procesul devenirii cosmice ca fiind calea de reîntoarcere la unitatea pierdută, și vor recurge, pentru a

reuși, la mituri care se inspiră din Izgonirea din Rai"; „Reintegrarea se va înfăptui în ziua în care limba își va găsi integritatea inițială." A. Béguin, *L'Ame romantique*, pp. 129, 214.

59 Istvan Söter, în *The Dilemma of Literary Science* (Budapesta, 1973, p. 123, are niște comentarii profunde asupra atenției excesive pe care Van Tieghem o acordă romantismului.

60 V. Nemoianu, *Micro-Harmony: The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature* (Berna: Peter Lang, 1971). Paul Hazard, *La crise de la conscience européene, 1680–1715*, 2 vol. (Paris: Boivin, 1935), II, 120–138. Tudor Vianu, *Transformările ideii de om* (București: Tradiția, 1946). Alexandru Duțu, *Eseu în teoria modelelor umane* (București: Editura Științifică, 1972). C.S. Lewis, *The Discarded Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1964). Victor Tapié, *Baroque et classicisme* (Paris: Plon, 1957), pp. 231.

61 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 106.

62 Frederic Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 10.

63 „Voința nelimitată și puternică de a deține idealuri și bucuria de a trăi, pretenții uriașe de la structurile sociale și de la natura în sine, tânjirea după infinitul inaccesibil și stări de fericire exaltată", Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905 (Leipzig și Berlin: Teubner, 1913), p. 397.

64 Bloom, *Romanticism and Consciousness*, p. 11.

65 MacFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, pp. 409–410.

66 „Trebuie să ne ferim să vedem în filozofii Naturii doar niște apologeți ai aspectelor nocturne ale vieții, în detrimentul activității conștiente. Mitul Unității pierdute este în același timp și mitul Unității regăsite." Béguin, *L'Âme romantique*, p. 159; vezi și pp. 112, 113.

67 Béguin, *L'Âme romantique*, pp. 124, 130, 142. Vezi și pp. 111–112, 100, 26.

68 „Hamman își închipuie starea înaintașilor noștri din vremuri imemoriale ca pe un somn profund alternând cu dansuri «vertiginoase»; multă vreme imobili în liniștea *mirării* și a meditației, ei deschid deodată gura pentru a glăsui «discursuri înaripate»". Béguin, *L'Âme romantique*, p. 105.

69 Dieter Arendt, *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, 2 vol. (Tübingen: Max Niemeyer, 1972), „Studien zur deutschen Literatur", vol. 30. Vezi mai ales I, 8–35.

70 Strich, *Deutsche Klasik und Romantik*, pp. 46–49, 92, 57, 37.

71 MacFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, p. 165.

72 „O schimbare de acest gen, prin care lucruri total diferite se contopesc precum umbrele, este consecința firească a unei asemenea concepții." „Un singur lucru – o concluzie negativă – e foarte clar. Noi înțelegem lumea doar privită ca o analogie a propriului eu. Cu toate acestea, referința analogică nu se adresează structurii raționale a eului, ci străfundurilor sale clocotitoare, atât de misterioase pentru noi, elemente primare atunci când erup: voința, sentimentul, sau imaginația." Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, pp. 305–307.

73 Bloom, *Romanticism and Consciousness*, p. 24.

74 MacFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, pp. 15–16.

75 Karl Jäspers, *Schelling: Grösse und Verhängnis* (München: Piper, 1955), pp. 74–89 și passim.

76 Dilthey, ibid., p. 412.

77 Emil Staiger, *Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur* (Zürich și München: Artemis, 1973), p. 125.

78 Morse Peckham, *Toward a Theory of Romanticism*, PMLA, 66, no. 2 (1951), 5–23. Vezi și Söter, *Dilemma*, p. 123, care pare să cunoască acest proces în două etape.

79 Peckham schițează chiar o imagine a romantismului analogă cu modelul creștin: „Omul trece de la încrederea în Univers la o perioadă de îndoială și deznădejde în ceea ce privește sensul Universului, și apoi la o reafirmare a credinței în sensul universului și în bunătate. Am putea numi moarte spirituală trecerea de la prima etapă la cea de-a doua; pe cea de la a doua la a treia o putem numi renaștere spirituală". *Thoward a Theory of Romanticism*, p. 16.

80 Williams, *Marxism and Literature*, p. 39.

81 Cf. Arendt, *Der poetische Nihilismus*, I, 27.

82 „Această viziune specific romantică asupra literaturii istorice este total diferită de cea de mai târziu, care încearcă să dezvăluie esența istoriei în realitatea ei faptică, și se simte destul de dependentă de acest lucru." Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, p. 103.

83 George Levine, *High and Low: Ruskin and the Novelists*, in ed. Knoepflmacher și Tennyson, *Nature and the Victorian Imagination*, p. 137.

84 Praz, *Romantic Agony*, p. 71.

85 Babbit, *Rousseau and Romanticism*, p. 140.

86 Praz, în *Romantic Agony*, pp. 99, 115, 126–128, 173–175, 179, 183, este foarte convingător în această privință, mai ales în analizele asupra temelor lui Sade.

87 Hobsbawm, *Age of Revolution*, p. 307.

88 Möricke, *Werke*, 2 vol. (Stuttgart: Cotta, 1954), I, 51.

89 Ibid., I, 26.

90 Sengle, *Biedermeierzeit*, I, 244.

91 Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana 1870–1871* (Milano: Feltrinelli, 1967), pp. 824–864. Olga Ragusa, „Romantico-Romanticismo", în ed. Hans Eichner, *Romantic and its Cognates* (Toronto: Toronto University Press, 1972), p. 293. Francesco Flora, *Storia della litteratura italiana*, 5 vol. (1940, Milano: Mondadori, 1959), IV, 28. Hans Sckommodau, „Italienische Literatur in der romantischen Epoche", în *Die europäische Romantik* (Frankfurt: Athenäum, 1972), p. 247. Aceste trimiteri la lucrări clasice indică existența unui consens în ceea ce privește trăsăturile specifice ale romantismului italian.

92 J.G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the 18th Century* (New York: Russell and Russell, 1972).

93 W. Krömer, „Die Romantik in Spanien", in *Die europäische Romantik* (pp. 270–332. Vezi și Ricardo Navas-Ruiz, *El romanticismo español* (Salamanca, Anaya, 1871). Donald Shaw, *A Literary History of Spain:* The Nineteenth *Century* (Londra: Benn, 1972), precum și articolele pe aceeași temă ale lui Diaz-Plaja și Valbueña Prat. Vezi Susan Kirkpatrick *On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in „La Gaviola*, PMLA, 98 (1983), 323–341.

94 Shaw, *Literary History of Spain*, pp. 44–53. Documente despre „costumbrism" în Ricardo Navas-Ruiz, *El romanticismo español. Documentos* (Salamanca: Anaya, 1971), pp. 241. Pentru analize mai amănunțite vezi José Montesinos, *Costumbrismo y novela* (Berkeley: University of California Press, 1960), Vicente Llorens Castillo, *El romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1979).

95 Sengle, *Biedermeierzeit*, II, pp. 743–802.

96 V. Nemoianu, *Micro-harmony*, pp. 93–112.

2. ÎN SPRIJINUL UNUI BIEDERMEIER ENGLEZ

1 Norbert Fuerst, *The Victorian Age in Literature*, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1966), pp. 68–79.

2 Friedrich Brie, „Literarisches Biedermeier in England", *Deutsche Vierttelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 13 (1935), pp. 149–162.

3 Carl Dawson, *Victorian Noon* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1977), pp. 149–162.

4 L.C.H. Thomas, „German Literature and British Mid-Nineteenth Century Novelists", în R.W. Last, *Affinities* (Londra: O. Wolff, 1971), p. 45.

5 Ilse Hecht, „Dickens' Verhältnis zum Biedermeier", *Deutsche Viertelsjahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 22, nr. 4 (1944), 439–470. Pius Wolters, „Das Drollige bei Dickens als charakterstisches Stillelement der Biedermeierkunst", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 33 (1952), 283.

6 Mario Praz, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, trad. Angus Davidson (Londra și Oxford: Oxford University Press, 1956).

7 Otto F. Bollnow, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild Neurerer Dichter* (1953; ediție nouă Stuttgart: Kohlhammer, 1968), pp. 255–259.

8 Graham Hough, *The Romantic Poets* (Tiptree, Essex: Arrow Books, 1964), pp. 25–97. Allan Grant, *A Preface to Coleridge* (Londra: Longman, 1972), pp. 88–97. Într-o apariție recentă, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (New York și Oxford: Oxford University Press, 1982), Marilyn Butler susține că Poeții Lacurilor fuseseră conservatori de la bun început, o idee interesantă, însă simplificatoare.

9 Sau, așa cum scrie Alethea Hayter în *Opium and the Romantic Imagination* (Berkely: University of California Press, 1968), „Opiumul a fost un simptom, nu cauza tragediei lui Coleridge" (p. 207).

10 „Manfred", III, 138–145, în Byron, *Poetical Works*, ed. F. Page și J. Jump (Londra: Oxford University Press), p. 403.

11 Butler, *Romantics*, pp. 75–77, este conștientă de existența fenomenului și oferă niște explicații empirice, destul de neinspirate, însă corecte dintr-un punct de vedere cultural.

12 Jack Stillinger, *The Hoodwinking of Madeline* (Urbana: University of Illinois Press, 1971), p. 130.

13 Thomas MacFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin* (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 217–218.

14 Vezi de exemplu Geoffrey Hartman, *Blessing the Torrent: On Wordsworth's Later Style*, PMLA, 93, nr. 2 (1978), 196–204. Se referă mai ales la un anume sonet, însă concluziile sunt valabile pentru întreaga operă a lui Wordsworth.

15 Vincent De Luca, „The Type of a Mighty Mind: Mutual Influence in Wordsworth and De Quincy", *Texas Studies in Language and Literature*, 13, nr. 2 (1979), 239–247, citează la paginile 241–242, 245.

16 Jerome McGann, *Don Juan in Context* (Chicago: University of Chicago Press) 1976, pp. 123 și 115. Referințe suplimentare se află în continuarea textului, între paranteze.

17 Virgil Nemoianu, *The Dialectics of Movement in Keats' Autumn*, PMLA, 93 (1978), 205–214.

18 E. C. Pettet, *On the Poetry of Keats* (Cambridge: Cambridge University Press, 1957). Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (1937; New York: Norton, 1969), pp. 81–128. Vezi și Walter Evert, *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats* (Princeton: Princeton University Press, 1965).

19 „Literary and Lake Reminiscences", în Thomas de Quincey, *Collected Writings*, ed. David Masson, 14 vol. (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889), II, 113–454. Prima ediție a apărut în 1839–1841.

20 Fred Randel, *The World of Elia: Charles Lamb's Essayistic Romanticism*, (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1975), pp. 21–112.

21 Virgil Nemoianu, *Micro-Harmony: The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature* (Bern: Peter Lang, 1977), pp. 47–93. Vezi și Irving Babbit, *Rousseau and Romanticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1919), pp. 91–92 și Max Byrd, *London Transformed* (New Haven: Yale University Press, 1978).

22 Praz, *Victorian Hero*, p. 67. El menționează și lipsa de interes a lui Lamb pentru politică, precum și indiferența față de priveliștile pariziene.

23 Pentru o analiză mai amănunțită, vezi Albert Goldman, *The Mine and the Mint: Sources for the Writings of De Quincey* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965).

24 Mario Praz, *Romantic Agony* (1933; ediție nouă, Oxford: Oxford University Press, 178), p. 179.

25 Virgil Nemoianu, *Calmul Valorilor* (Dacia: Cluj, 1971), pp. 116–124.

26 Praz, *Victorian Hero*, pp. 83–85. Praz insistă și asupra faptului că De Quincey îl prefera pe Jean Paul lui Goethe sau chiar Sterne (p. 79).

27 M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (New York: Norton, 1971), p. 347.

28 Gilbert K. Chesterton, *The Victorian Age in Literature* (1918; ediție nouă, Oxford: Oxford University Press, 1966), pp. 4–7.

29 William Hazlitt, *The Complete Works*, ed., P.P. Howe, 21 vol. (Londra: J. Dent and Sons, 1930–1934), V, 161–162. Referințe suplimentare vor apărea în continuarea textului, între parateze.

30 Vezi Ralph Wardle, *Hazlitt* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1971), p. 175.

31 Elisabeth Schneider, *The Aesthetics of William Hazlitt* (New York: Octagon, 1967), pp. 184–189.

32 Roy Park, *Hazlitt and the Spirit of the Age: Abstraction and Critical Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 2, 78, 88–91.

33 Eseul lui Hazlitt „On Gusto" a apărut prima dată în *The Examiner*, 26, mai 1816.

34 Marilyn Butler, *Peacock Displayed* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1979), 1, p. 183.

35 Howard Mills, *Peacock: His Circle and His Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 163, 140.

36 Pentru o paralelă între *Don Juan* și *Nightmare Abbey* vezi Carl Dawson, *His fine Wit: A Study of Th. L. Peacock* (Berkely: University of California Press, 1970), p. 308.

37 Așa îmi explic concluziile surprinzătoare ale lui A.E. Dyson, „The Crazy Fabric" în Lorne Sage, *Peacock: The Satirical Novels. A Casebook* (Londra: Macmillan, 1971), pp. 186–189, în ceea ce privește dialectica progres-conservatism la Peacock.

38 Pentru o analiză mai aprofundată vezi Dawson, *His Fine Wit*, pp. 210–211.

39 Warren Roberts, *Jane Austen and the French Revolution* (New York: St. Martin's Press, 1979).

40 Scott a făcut comentarii pe marginea operelor lui Jane Austen în *The Quarterly Review*, 18 (martie, 1816), pp. 188–201.

41 Marvin Mudrick, „Jane Austen: Irony as Defense and Discovery" în Brian C. Southam, *Jane Austen: Northanger Abbey and Persuasion. A. Casebook* (Londra: Macmillan, 1976), pp. 82–83. Northrop Frye, *The Secular Scripture*: A Study of the Structure of Romance, (Cambridge: Harvard University Press, 1982), p. 138, face observații asemănătoare pe marginea romanului *Emma*: „*Emma* impune un model de romanț prietenei sale Harriet, căreia nu i se cunosc părinții, și care prin urmare, în concordanță cu legile romanțului, trebuie să fie cu totul ieșiți din comun. Emma descoperă că Harriet este, prin originea și caracterul său, chiar ceea ce pare a fi, descoperire care o eliberează de iluzii."

42 R.F. Brissenden, „La Philosophie dans le boudoir; or A Young Lady's Entrance into the World", *Studies in Eighteenth Century Culture*, 2 (1972), p. 128.

43 Robert Kiely, *The Romantic Novel in England* (Cambridge: Harvard University Press, 1972), p. 121.

44 Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1971), pp. 57–91. Alte observații de același gen se găsesc în William H. Helm, *Jane Austen and Her Country-House Comedy* (Londra: E. Nash, 1909), și Charles Murrah, „The Background of Mansfield Park", în *From Jane Austen to Josph Conrad: Essays Collected in Memory of James T. Hillhouse*, ed. Robert C. Rathburn și Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1958, pp. 23–34.

45 Jane Austen, *Mansfield Park*, ed. John Lucas (Oxford: Oxford University Press, 1970), p. 218; desigur, există o notă ironică. Referințe suplimentare apar în continuare în text, între paranteze.

46 Avrom Fleishmann a argumentat cu multă convingere în *A Reading of Mansfield Park: An Essay in Critical Synthesis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967), pp. 15–17, 34–35.

47 Tony Tanner, „Jane Austen and the Quiet Thing" in ed., Brian C. Southam, *Critical Essays on Jane Austen* (Londra: Routledge and Kegan, 1968), p. 142.

48 Roberts, *Jane Austen and the French Revolution*, pp. 203, 205.

49 Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford: Clarendon, 1975), pp. 194–195, 180.

50 Irvin Ehrenpreis, „Jane Austen and Heroism", *New York Review of Books*, 8 februarie, 1979, p. 40.

51 Ibid., p. 43. Roberts, *Jane Austen and the French Revolution*, pp. 65–67.

52 Edgar Johnson, *Sir Walter Scott*, 2 vol. (New York: Macmillan, 1970), I, 469.

53 George Lukács, *The Historical Novel* (Londra: Merlin, 1937; ediție revăzută 1960), pp. 30–63, explică romanul istoric al lui Scott ca pe o reluare, într-o tonalitate burgheză, a marilor desfășurări epice.

54 Walter Scott, *Waverley* (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1871), pp. 1–49. Referințe suplimentare în parantezele din text.

55 Walter Scott, *Rob Roy* (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1871), p. 60–79.

56 Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (1971; ediție nouă, New York: Norton, 1973), pp. 236–237.

57 Alexander Llewellyn, *The Decade of Reform: The 1830's* (Newton Abbot, Anglia: David and Charles, 1972), pp. 23–25, 120.

58 Llewellyn, *Decade of Reform*, pp. 201–203.

59 Donald Low, *That Sunny Dome: A Portrait of Regency Britain*, (Londra și Totowa, N.J.: Dent, Rowman and Littlefield, 1977), p. 171.

60 Ibid., pp. 174–179.

61 Ibid., pp. 46–47.

62 Harriet Bridgeman și Elizabeth Drury, *The English Eccentric* (Londra: M. Joseph, 1975).

63 Willard Connely, *The Reign of Beau Brummell* (Londra: Cassell, 1940), pp. 127–130.

64 Edmund Blunden, *Leigh Hunt* (Londra: Cobden-Sanderson, 1930), pp. 34–38.

65 Ian Jack, *English Literature 1815–1832* (Oxford: Oxford University Press, 173–174).

66 Virgil Nemoianu, „The Structure of Classical Periods: The Classical Age of Romanticism", lucrare prezentată la Congresul IX I.C.L.A., Innsbruck, 1979.

67 Margery Sabin, *English Romanticism and the French Tradition*, (Cambridge: Cambridge University Press).

68 Beth Nelson, *George Crabbe and the Progress of the 18-th Century Narrative Verse* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1976), p. 16.

69 John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 146–152, 187–188.

70 Northrop Frye, in *The Secular Scripture* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), pp. 157–147, descoperă arhetipuri importante în *Handley Cross*: Jorrocks-Acteon.

71 Comentarii superbe la proza eseiștilor sunt de găsit la Michael Cooke, *Acts of Inclusion* (New Haven și Londra: Yale University Press, 1979), pp. 186–187, 242–249.

72 John Speirs, *Poetry Towards Novel* (New York: New York University Press, 1971), pp. 11–12, 287–305.

73 Vezi și Bernice Slote, *Keats and the Dramatic Principle* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1958), pp. 117–119.

74 John Carey, *Thackeray: Prodigal Genius* (Londra: Faber & Faber, 1977).

75 Praz, *Hero in Eclipse*, pp. 201, 220–221, 246–249. Robert Colby, *Thackeray's Canvas of Humanity: The Author and His Public* (Columbus: Ohio State University Press, 1979).

76 Tennyson, *The Poetic and Dramatic Works*, ed. W.J. Rolfe (Boston: Houghton Mifflin, 1898), pp. 51–52.

3. ROMANTISMUL FRANCEZ: DOUĂ ÎNCEPUTURI?

1 Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris: Plon, 1932).

2 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (Paris: Cahiers du Sud, 1937). Colecția *Littérature française* (Paris: Arthaud, 1964–1974) este editată de Claude Pichois. Primul volum despre romantism cuprinde perioada 1820–1843, iar cel de-al treilea, perioada 1869–1896. Mario Praz, în *The romantic Agony* (1933; ediție nouă, Oxford: Oxford University Press, 1970), extinde aria analizei sale până la 1900. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Londra: J. Murray, 1973), îl consideră pe Rodin unul din marii romantici.

3 Philippe Van Tieghem, *Histoire de la littérature française* (Paris: Fayard, 1949), pp. 287–373. Capitolul următor poartă titlul: „Romantismul și realismul (1830–1885)", în care romantismul e susținut prin anexarea lui Balzac, George Sand, Baudelaire și a Parnasienilor; în disperare de cauză sunt invocați până și François Coppée și Catulle Mendès.

4 Cum ar fi ed. Pierre Abraham și Roland Desné, *Manuel d'histoire de la France*, 6 vol. (Paris: Editions Sociales, 1965–1975). Dar și Pierre G. Castex et al., *Histoire de la littérature française* (1977; ediție nouă, Paris: Hachette, 1979), care apelează la un capitol intermediar – *Du siècle philosophique au siècle romantique (1795–1820)*. Modelul lor comun este probabil prestigioasa lucrare a lui Joseph Bédier și a lui Paul Hazard, *Histoire de la littérature française*, 2 vol. (Paris: Larousse, 1923–1924). Lucrarea are cel puțin avantajul că primul din cele două volume se încheie cu anul 1700; edițiile mai recente se încheie cu anul 1789, lucru care nu rezolvă neajunsurile. Vezi Pierre Brunel et al. *Histoire de la littérature française*, 2 vol. (Paris: Bordas, 1977).

5 Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle* (Paris: Hachette, 1912).

6 Pierre Martino, *L'époque romantique en France 1815–1830* (Paris: Boivin, 1944), pp. 19–35.

7 Henri Peyre, *What is Romanticism?*, trad. Roda Roberts (1971; ediție nouă, University: University of Alabama Press, 1977), pp. 26–41.

8 „Nesigur, agitat / Și scuturat de vânturi pe valurile îndoielii"; „inimi în care răsună furtunile"; „Îndat ce vântul a ațipit o clipă, / se netezește locul peste care ceruri s-au cutremurat". (n. t.) Vezi Alphonse de Lamartine, *Oeuvres poétiques complètes*, ed. M.F. Guyard (Paris: Pléiade, 1963), pp. 306–311. Tonuri idilice, de ex., în *Souvenir d'enfance ou la vie cachée*, care face parte din *Harmonies poétiques et réligieuses* (cartea 2, 12), sau *Milly ou la terre natale*, ibid. (cartea 2, 2). Cf. Lamartine, p. 378–385, 392. *La cloche du village* (pp. 1160–1162) este o imitație reușită după Gray – *Elegy*. Helmut Hatzfeld, în *Literature Through Art*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 86 (1952; Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969), pp. 158–159, citează scene din *Jocelyn* sub titlul „Idila de familie".

9 Lamartine, *Oeuvres*, pp. 577–580 (1er mai 1786).

10 Lamartine, *Oeuvres*, p. 947 (în fragmentul „Les Laboureurs" din 16 mai 1801, la Valneige).

11 „Pe malurile Tibrului, Nilului și Gangelui"; „imperiu, faimă, libertate", „purtat de tinerețe și speranță / voi înfrunta din nou valurile și furtunile". Lamartine, *Oeuvres*, pp. 36–38.

12 „Dar spiritul tău mai vast își lărgește orizontul / Și, îmbrățișând întreaga scenă, / Flacăra studiului îți luminează mintea." Lamartine, *Oeuvres*, p. 37.

13 Lamartine, *Oeuvres*, pp. 56–59.

14 „suflet rătăcitor"; „un vultur adesea amăgit"; „gardul rustic, plantat de părinții mei", Lamartine, *Oeuvres*, p. 58.

15 Vezi, de ex. *Adieu* în prima serie a *Méditations poétiques*: „Quand mes cheveux auront blanchi, / Je viendrai du vieux Bissy, / Visiter le toit solitaire." („Când pletele-mi vor fi albit, / Mă voi întoarce din Bissy / Să revăd acoperișul solitar." Lamartine, *Oeuvres*, p. 67.

16 Cred că Albert Joseph George, în *Lamartine and Romantic Unanimism* (New York: Columbia University Press, 1940), pp. 12–67, nu face o distincție clară între versiunea declarativ explicativă a panteismului organic din opera lui Lamartine, și principiul organic mai profund care guvernează însăși evoluția limbajului și imagisticii H.R. (în sensul lui De Man).

17 „Și-am murmurat: O! de ce nu sunt și eu ca voi!", „să strălucesc pe fruntea frumuseții absolute, / ca un palid diamant în sfânta-i diademă", Lamartine, *Oeuvres*, pp. 124–127. Poezia a patra din *Nouvelles Méditations Poétiques* din 1823.

18 „Cu formă și contur schimbat"; „Da, în acest aer sfânt, viața cu grijile ei, / Disprețul muritorilor, ura și dorința, / Nu-l mai însoțesc pe om". Lamartine, *Oeuvres*, pp. 135–137, a opta din *Nouvelles Méditations*.

19 Lamartine, *Oeuvres*, pp. 159–165, a cincisprezecea, a șaisprezecea și a douăzeci și patra din *Nouvelles* Méditations.

20 George Poulet, *Metamorphoses of the Circle* (Paris: plon, 1961; Baltimore: John Hopkins University Press, 1966), pp. 119–136. Jean-Pierre Richard, „Vallon et horizon: Thématique de l'ouvert et du clos chez Lamartine", în *Sainte-Beuve, Lamartine: Colloques 8 Novembre 1968*, Publications de la Société Littéraire de la France (Paris: Armand Colin, 1970), pp. 62–76. Alții au minimalizat importanța imagisticii apei. Marea sau lacul asigură și stabilitate și soliditate; apa sugerează o dimensiune cosmică, fără ca aceasta să-l implice cu adevărat pe Lamartine. Vezi Jeanne-Louis Manning, *Les Images aquatiques dans la poésie lyrique d'Alphonse de Lamartine* și Marcel Schaettel, „L'Occident, poéme cosmique", în *Journées européenes d'études lamartiniennes: Actes du Congrès III* (Mâcon; 1969), pp. 221–224, 197–206.

21 „Eului, bine protejat în retragerea sa, sau bine atașat la suportul său, nu îi mai este teamă să se avânte – imaginar sau vizual – înspre acel orizont îndepărtat care îi pare acum lipsit de răutate. Securitatea locului de unde el observă totul alungă într-adevăr, orice risc de dispersare și de rătăcire." Richard, *Vallon et horizon*, p. 73.

22 Vezi B. Zolnai, „Irodalom es Biedermeier", *Acta Litterarum et Scientiarum Reg. Univ. Hung. Francisco-Josephinae* (1935). Vezi și D. Baroti, „Biedermeier izlés a francia irodalomban", *Études françaises publiées par l'Institut de l'Université François-Joseph*, 21 (1942). Ambii autori sunt citați și menționați în Henry H.H. Remark, „The Periodization of XIXth Century German Literature in the Linght of French Trends: A Reconsideration", *Neohelicon*, 1–2 (1973), 177–194. Colette Dimić are câteva studii foate amănunțite și convingătoare asupra trăsăturilor Biedermeier în proza lui Fromentin și în unele romane pastorale ale lui George Sand din anii 1840: *Dominic de Fromentin dans la Perspective du Biedermeier* și *Les Traits Biedermeier dans les romans champêtres de George Sand* (comunicări nepublicate).

23 „Aș fi avut nevoie într-un colț de lume / doar de o nevinovată pace, de o colibă singuratică." – Sainte-Beuve, *Sonnet II* din *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, în *Poésies complètes* (Paris: Charpentier, 1908), p. 35.

24 „Acestea toate îmbătătoare-s azi, / Să vină dar, să vină dar, ziua de mâine." Sainte-Beuve, „Bonheur champêtre. Á mon ami E.T.", în *Delorme, Poésis complètes*, pp. 56–59. Interesul său pentru idilic se baza desigur și pe lecturile critice din autorii bucolici din literaturile latină, greacă sau franceză. Vezi Ruth Muhlhauser, *Sainte-Beuve and Greco-Roman Antiquity* (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, (1969), pp. 181–1970.

25 „Departe de potecile bătute; prea puțin de vânător / știute"; „șopârla ori vipera sub pașii tăi". Sainte-Beuve, „Le Creux de la Valée" în *Delorme, Poésies complètes*, p. 103.

26 Sainte-Beuve, „Au loisir", în *Delorme, Poésies complètes*, pp. 32–33.

27 „și câmpurile de grâne pline, / Și nenumărații meri cu capete rotunde înfrunzite / La fel, cireșii cu roșiile boabe; / Și fermele din jur al căror zgomot atât îl îndrăgeam"; Sainte-Beuve, „Pour mon ami Ulric G., V.", în *Poésies complètes*, p. 177.

28 „Cu ograda împrejmuită / de zade plângătoare, de arborele Iudei / și de salcâmi galbeni / Tufe ce fața nu-și arată zilei, secretele poteci"; „aceste câmpuri pe care ea le udă / aceste poteci șerpuite peste care domnește suveran / Un încântător capriciu."; „Pour mon ami Ulric G." II, în *Poésies complètes*, p. 173. Vezi și Sainte-Beuve, „A Villemain" în *Pensées d'Août, Poésies complètes*, p. 379.

29 „Oh! Visez dintotdeauna să trăiesc singuratec / În vreo ruină a unei monastiri străvechi / Să am cămara mea secretă, și-n dosul barelor solide, / Un ochi de geam cu vitralii colorate". Sainte-Beuve, „A Fontaney", în *Les Consolations. Poésies complètes*, p. 229.

30 „Portale, clopotnițe, foișoare / și bătrânele case ascunse în dosul curților". Sainte-Beuve, „À mon ami Boulanger", în *Les Consolations*, Poésies complètes, p. 251.

31 Sainte-Beuve, „Mes Livres. À Mon ami Paul L., le bibliophile.", în *Delorme*, Poésies complètes, p. 79.

32 Sainte-Beuve, „Les Rayons jaunes" în *Delorme, Poésies complètes*, p. 68. În ceea ce privește preferința lui Sainte-Beuve pentru refugiile semiurbane, vezi Gerald Antoine, „Introduction", *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme de Saint-Beuve* (Paris: Nouvelles Èditions Latines, 1956), 1–1i.

33 Sainte-Beuve, „Pour mon ami Ulric G., III", în *Poésies diverses, Poésies complètes*, pp. 175–176.

34 „și astfel, înaintea înserării trebuie să cerem Domnului / pentru inimile noastre, o nefericire, o îndatorire!" Sainte-Beuve, „Pensées d'Août" în *Pensées d'Août, Poésies complètes*, p. 295.

35 „Florilor, nu vă grăbiți să vă deschideți, / Februar mai are zile încă, / Oh, nu, iarna nu s-a sfârșit". Sainte-Beuve, „Esperance. À mon ami Ferdinand D.", în *Delorme, Poésies complètes*, p. 128.

36 „Iar eu, cu ochii umezi și fruntea luminată, / Cu capul descoperit, în adorație, spuneam Ave". Sainte-Beuve, „Sonnet, à Madame P." în „Pensées d'Août", *Poésies complètes*, p. 343. E reprezentativ pentru Sainte-Beuve să-l considere pe Cowper ca aparținând Poeților Lacurilor, pentru care avea o mare admirație. Antoine, „Introduction", 1i.

37 Sainte-Beuve, „À Madame V.H." care deschide ciclul „Les Consolations" și despre care se poate spune că îi imprimă tonul, *Poésies complètes*, p. 208.

38 Sainte-Beuve, „Monsieur Jean, Maitre d'école" și „À Madame la C. de T..." în *Poésies complètes*, pp. 306 și respectiv 406.

39 Sainte-Beuve, „À Mon ami Boulanger", în *Poésies complètes*, p. 251.

40 „Îngenunchiat îți picuri agonia strop cu strop". Sainte-Beuve, „À Mon ami Boulanger", p. 255. Această lucrare nu se ocupă de critica lui Sainte-Beuve, însă există câteva asemănări morfologice semnificative. Sainte-Beuve creează un secol al XVIII-lea care ar trebui să-i pună la îndemână un echilibru preluat din Restaurație, între un romantism „excesiv" și neoclasicismul arid al secolului XVIII; din punct de vedere metodologic, jonglează cu mijloacele artistice în ceea ce privește domeniul istoriei, și exploatează mijloacele artistice în scopuri savante pentru a realiza o sinteză a umanismului moderat. Vezi Raphaël Molho, *L'Ordre et les tenèbres ou la naissance d'un mythe du 17e siècle chez Sainte-Beuve* (Paris: Armand Colin, 1972), sau Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le 18e siècle ou comment les revolutions arrivent* (Paris: Armand Colin, 1972).

41 Vezi sensibila descriere a lui Claude Roy, *Les Soleils du romantisme* (Paris: Gallimard, 1974), pp. 165–167, 173.

42 „Grânele noastre sunt acum la adăpost în hambare; sunt pe cale să montez și să pun la punct o distilerie, căci din strugurii noștri obținem „cognac"-ul cel mai bun". Scrisoare lui Busoni, datată 11 august, 1848. Vezi Vigny, *Correspondance 1822–1863*, 2 vol. (Paris: Séché, 1913).

43 Alfred de Vigny, *Oeuvres complètes*, ed. Paul Villaneix (Paris: Seuil, 1965), p. 58.

44 „Negustorii sunt geloși. / Aurul picură sub cărbunii aburului care trece" și „fiecare va luneca pe șina sa. / Imobil în rândul deja fixat la plecare, / Scufundat într-un calcul tăcut și rece." Vigny, *Oeuvres*, p. 91.

45 O analiză bogată, însă oarecum fără discernământ, asupra concepțiilor socio-politice ale lui Vigny, în Pierre Flottes, „La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny, *Publications de la Faculté de lettres de l'Université de Strasbourg*, 37 (Paris: Les belles lettres, 1927).

46 „Însă trebuie să cucerim și spațiul și timpul"; „Deci, să se miște totul"; „Pe taurul de fier ce fumegă, răsuflă și mugește, / Omul prea curând s-a urcat."

47 „Pietre fatale ale sclaviei omenești"; „Poezie! oh, comoară! perle de înțelepciune". Nestemata poetică apare și în *Les Oracles* (11, 125–135, în Post-Scriptum). S-a sugerat că Heine a fost cel care a introdus această imagine în Franța, atunci când vorbea despre perle ca fiind roadele perfide ale scoicilor submarine. Cf. Vigny, ed. Alphonse Bouvet (Paris: Bordas, 1971), p. 48. Vezi François Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny* (Paris: José Corti, 1962), pp. 145–148, 206–219.

48 Vera Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny* (Paris: Champion, 1930), pp. 97–137.

49 „Împlinește-ți cu putere datoria apăsătoare, / Pe calea pentru tine aleasă de Soartă;/ Ș-apoi, ca mine, să suferi și să mori fără cuvinte". Vigny, *Oeuvres*, pp. 102, 11, 86–88.

50 Vigny, *Oeuvres*, pp. 40–49.

51 Vigny, *Oeuvres*, pp. 66, 68.

52 „Trebuie s-o spunem, ceea ce este adevărat nu are decât o importanță secundară; nu e decât o iluzie care înfrumusețează, o înclinare pe care trebuie să o lingușim." Vigny, *Oeuvres*, pp. 145.

53 Vigny, *Oeuvres*, pp. 149.

54 „Fericit acel care nu supraviețuiește propriei tinereți și iluziilor, și care astfel va duce cu sine în mormânt toată această comoară". Vigny, *Oeuvres*, pp. 150.

55 „Tinerii aplaudară râzând, și se reîntoarseră în sala de dans, ca și cum cu o clipă mai înainte s-ar fi luptat". Vigny, *Oeuvres*, pp. 237.

56 Vigny, *Oeuvres*, pp. 218, 254–255.

57 „Parlamentul a murit, spune unul dintre oameni, nobilimea a murit: să dansăm, noi suntem stăpânii; bătrânul cardinal pleacă, am rămas doar regele și noi". Vigny, *Oeuvres*, pp. 270–271.

58 Charles Villiers, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo* (Paris: J. Vrin, 1970), pp. 21–27, nu este de aceeași părere, însă îi citează pe Denis Saurat, Jaques Heugel și Auguste Viatte ca autorități cu opinii contrare. El admite că reprezintă o minoritate în ceea ce privește părerile sale.

59 Claude Gély, *Victor Hugo, poète de l'intimité* (Paris: Nizet, 1979). Cf. M. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo* (Paris: José Corti, 1979), I, 247–302.

60 „Da, e chiar vâlceaua! Vâlceaua liniștită-ntunecoasă / Aici, în umbră înflorește vara cea răcoroasă."; „Mai puțin iubesc stejarul 'nalt decât cuibul de mușchi; / Iubesc vântul de pe pajiște mai mult decât apriga furtună"; „Printre frunzele-argintate / Mica ei fereastră, de parcă fermecată / Înflorește lângă portalul gotic." Victor Hugo, *Oeuvres poétiques*, ed. P. Albouy (Paris: NRF Plèiade, 1947), 1, 782, 1038.

61 „La început, un zgomot prelung, imens, confuz, / Mai vag decât vântul în copacii înfrunziți, / Plin de strălucitoare-acorduri, și de suave șoapte."; „Soarele, printre umbrele lor strălucește încă.../ .../ Se-ngână cețurile cu vagile-orizonturi; / Pe pajiști sumbre apusul pare să cresteze / imense heleștee de lumină." Hugo, *Oeuvres*, I, 726.

62 Hugo, *Oeuvres*, I, 770–774. Marcel Raymond, *Romantisme et réverie* (Paris: José Corti, 1978), pp. 259, 265–278, folosește acest exemplu pentru confirmarea continuității în ceea ce privește opera poetică a lui Hugo. După opinia mea, acesta este un exemplu mai curând izolat.

63 Hugo, *Oeuvres*, I, 510–512.

64 Charles Dédéyan, *Victor Hugo et l'Allemagne* (Paris: Lettres Modernes, 1964), II, 528–550.

65 Vezi Fernand Gregh, *L'Oeuvre de Victor Hugo* (Paris: Flammarion, 1933), pp. 78–110, 152–183.

66 Geraud Venzac, *Les Origines réligieuses de Victor Hugo* (Paris: Bloud et Gay, 1955).

67 Ibid. 85–88, 218–282.

68 Eric Voegelin, *From Enlightenment to Revolution* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1975).

69 Probabil inspirat de titlul *Trois Coeurs d'homme faits différement*, VIII, 6. Wolfgang Holdheim, *Die Suche nach dem Epos* (Heildelberg: Carl Winter, 1978), p. 22, e de părere că structurile binare și ternare în roman sunt incompatibile.

70 Dédéyan, *Victor Hugo et l'Allemagne*, II, 285–320.

71 Victor Hugo, *Nôtre-Dame de Paris* (1831; ediție nouă, Paris: Furne, 1844); II, 140–142 (Cartea VIII, Cap. 4).

72 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 288 (Cartea X, Cap. 4).

73 Hugo, *Nôtre-Dame*, I, 273 (Cartea V, Cap. 1).

74 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 288 (Cartea X, Cap. 4). Pentru Quasimodo ca natură, vezi IV, 3. René Girard, *Critique dans un souterrain* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1976), p. 157, îl vede pe Quasimodo ca pe un gargui. Vezi și Holdheim, *Die Suche nach dem Epos*, p. 40.

75 Apropo, mă îndoiesc că Djali era o capră, ci mai degrabă „ovis ammon", oaia sălbatică mongolă numită „argali", ale cărei coarne și blană l-ar putea face pe un european să creadă că e vorba de o capră. În mod evident, Hugo avea nevoie de o capră din rațiuni pur simbolice.

76 Hugo, *Nôtre-Dame*, Cartea II, Cap. 4 și 6 sau Cartea X, 1–3.

77 Hugo, *Nôtre-Dame*, Cartea VIII, Cap. 4 și 5; Cartea VII și VIII, Cap. 1–3; Cartea VI, Cap. 4; chiar și Cartea II, Cap. 3. Vezi mai ales II, 302–303 (finalul Cărții X, Cap. 4) și II, 413–418 (Cartea XI, Cap. 2).

78 „În inima grotei de sub ape, înșfăcat pe neașteptate de un șfichi rece și vâscos, Gilliet recunoscu caracatița!" Punct, paragraf, un capitol nou. „Caracatița este un octopod care..." Urmează zece sau douăzeci de pagini scrise în spiritul cel mai didactic al lui Buffon, în care, ca de obicei, vor fi presărate la întâmplare câteva imagini antitetice, care se vor umfla tot mai mult până ce vor plezni fără nici un rezultat. Roger Ikor, „Le Romancier populaire", în *Victor Hugo*, ed. Jacques de Lacretelle (Paris: Hachette, 1967), p. 140.

79 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 187–206 (Cartea IX, Cap. 1 și 2).

80 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 9–15 (Cartea VII; Cap. 1). De asemenea, biciuirea lui Quasimodo, I, 357–363. Hatzfeld, *Literature Through Art*, pp. 144–145, citează această scenă ca fiind tipică pentru picturalul senzațional.

81 Jean Maillon, *Victor Hugo et l'art architectural* (Grenoble: Allier, 1962).

82 Hugo, *Nôtre-Dame*, III, 1.

83 Hugo, *Nôtre-Dame*, I, 272–273, 286–289 (Cartea V, Cap. 1 și 2).

84 Hugo, *Nôtre-Dame*, I, 293–297.

85 Holdheim, *Die Suche nach dem Epos*, pp. 39, 66, 68.

86 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 150–152, 372–375 (Cartea VIII, Cap. 4); Cartea XI, Cap. 1).

87 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 280–281 (Cartea VIII, Cap. 4) și I, 4.

88 Hugo, *Nôtre-Dame*, II, 56–60, 341–347 (Cartea X, Cap. 5, sau Cartea I, Cap. 1 și 3, sau Cartea II, Cap. 3).

89 Van Tieghem, *Histoire de la littérature française*, p. 421. Antoine, „Introduction", îl leagă direct pe Sainte-Beuve de acești scriitori minori, precum și de alții.

90 H. Van Der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXe siècle* (Paris: Nizet, 1953).

91 Pentru o bună prezentare de ansamblu a acestor schimbări și pentru informații bibliografice, vezi Abraham și Desné, *Manuel d'histoire littéraire*, pp. 442–443, 450–460.

92 „Extazul se preschimbă în angoasă... Însăși natura umană nu-i permite omului un asediu prelungit. Astfel trecem de la entuziasm la melancolie, de la extaz la normalitate, de la inocență la vinovăție," și „speranță satanică străbătută de neliniști intermitente". Armand Hoog, „La Révolte métaphysique des petits romantiques", în Francis Dumont, *Les Petits Romantiques Français* (Marseilles: Cahiers de Sud, 1949), p. 22.

93 Victor Brombert, *La Prison romantique: Essai sur l'imaginaire* (Paris: José Corti, 1975), pp. 53–57.

94 Cf. nota 22.

95 Paul Louis Courier, *Oeuvres complètes*, ed. Armand Carrel (1829; ediție nouă, Paris: Firmin Didot, 1839), pp. 83–88. Petiția sa în sprijinul balurilor duminicale e scrisă în spiritul lui Goldsmith. *Le vigneron de la Chavonnière*, cum se autonumise, era chiar foarte competent în ceea ce privește vechea literatură pastorală, după cum o dovedește ediția sa din Longus.

96 Voegelin, *From Enlightenment to Revolution*, pp. 173–176.

97 François Furet și Denis Richet, *La Révolution française* (1965; ediție nouă, Paris: Fayard, 1973), p. 486.

98 Howard Mumford Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), p. 487.

99 Vezi Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics", în *Style, in Language*, ed. Thomas Sebeok (Cambridge: M.I.T. Press, 1960), pp. 353–364. Jan Makărovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (1936; ediție în lb. engleză, Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1970). Pentru o mai bună înțelegere, subliniez această diferență. Un text care se consideră literar *este*, dintr-un punct de vedere practic, literar. Accentul său, așa cum spune Jakobson, se va afla pe independența mesajului față de diversele componente ale comunicării. Producțiile literare și non-literare sunt, de fapt, într-o relație de convertibilitate reciprocă: unele

producții literare pot fi preschimbate în producții utilitariste, (*Coliba unchiului Tom*), iar textele pot deveni producții literare (*Eseurile* lui Montaigne), iar cazurile intermediare abundă (*La Marseillaise*).

100 *Organt*, poemul epic al lui Saint-Just, are aluzii pornografice puternice – o posibilă legătură cu Sade.

101 Louis de Saint-Just, *Oeuvres choisies*, ed. Dionys Mascolo (Paris: Gallimard, N.R.F., 1968), pp. 307–366, 123–144. M-am oprit asupra acestui volumaș ușor de mânuit (a cărui primă ediție a apărut în 1946), întrucât edițiile mai complete nu sunt cu nimic mai demne de încredere și nu sunt încă recunoscute ca standard (de ex. ediția Soboul sau chiar bogata ediție Vellay din 1908). De aici încolo, numerele paginilor sunt indicate în text, între paranteze.

102 „Împărțirea Franței în districte se menține: fiecare departament are un centru-capitală... Populația fiecărui departament este divizată în trei arondismente; fiecare arondisment are un centru-capitală... Populația urbană și rurală pe care o numără un arondisment e divizată în comune de 6–8 000 votanți; fiecare comună are un centru", sau „Fiecare cetățean își exprimă alegerea prin da sau nu... Votul majorității este și cel al comunei... Președintele va trimite Directoratului votul comunei. Directoratul face imediat publică decizia comunelor arondismentului. Pe măsură ce-i parvin, Directoratul trimite voturile comunelor Ministerului Sufragiului. Ministerul Sufragiului comunică rezultatele Adunării Naționale."

103 „Forța publică o reprezintă poporul, înarmat ca să asigure executarea legilor... Armatele sunt parte componentă a națiunii... Nu există comandant suprem... La paradele militare, generalii vor merge în spatele armatei lor... Infamie se va numi când o armată franceză se va preda."

104 „Poporul francez se declară prietenul tuturor popoarelor; el va respecta cu sfințenie toate tratatele și pavilioanele; el oferă adăpost în porturile sale tuturor vapoarelor lumii; el oferă azil marilor oameni, virtuoșilor nefericiți din oricare țară; pe mare, vasele sale vor proteja toate vasele străine pe timp de furtună... Republica... refuză azil ucigașilor și tiranilor... Republica franceză nu va lua niciodată armele în mâini pentru a înrobi și a oprima un popor... Ea nu va încheia niciodată pace cu un dușman care-i ocupă teritoriul. Nu va semna nici un tratat care să nu aibă ca scop pacea și fericirea tuturor națiunilor... Poporul francez votează pentru libertate în lume."

105 „Copiii sunt crescuți în respectul tăcerii și în disprețul față de retorism... Trebuie să li se interzică jocurile care implică declamarea și de asemenea trebuie să fie obișnuiți cu adevărul simplu"; „Copiii, începând cu vârsta de cinci ani până la zece vor învăța să citească, să scrie, să înoate."; „Copiii vor fi îmbrăcați în pânză în orice anotimp. Se vor odihni pe rogojini și vor dormi opt ore pe noapte. Vor mânca

în comun și vor fi hrăniți doar cu rădăcini, fructe, legume, lactate, pâine și apă."; „Nu vor putea îmbrăca veștmântul artelor decât după ce vor fi traversat înot un râu, în prezența tuturor, de ziua sărbătorii tineretului."

106 „Șase bătrâni recunoscuți pentru virtuțile lor, al căror rol este de a domoli răzvrătirile... Bătrânii poartă în piept o eșarfă tricoloră și un panaș alb; când apar purtând toate însemnele, toată lumea va păstra tăcere și vor aresta pe cel care continuă să facă zgomot"; „Dacă unul din bătrâni va fi asasinat, Republica va purta doliu o zi și toate activitățile vor înceta"; „Fiecărei familii i se alocă o parcelă de pământ pentru mormânt: mormintele sunt acoperite cu flori, care vor fi plantate de copii în fiecare an. Copiii ireproșabili vor pune deasupra porții casei portretele mamei și tatălui lor."

107 „Consiliul protejează agricultura, menține bunăstarea, repartizează contribuțiile directe, prezintă Adunării Naționale proiectele de îmbunătățire, recompensele și indemnizațiile ce urmează a fi acordate... Consiliul veghează la întreținerea străzilor, oficiilor de poștă, sistemului de fortificații, a navigației interne, minelor, pădurilor, proprietăților naționale; el supraveghează fabricarea armelor și a prafului de pușcă... El pregătește triumful armatelor, protejează artele, talentele, instituțiile publice"; „Tribunalele sunt gardienii moralității și depozitarele legilor: ele sunt inflexibile."

108 „Criminalii se vor îmbrăca în negru toată viața lor, sub pedeapsa cu moartea dacă vor încălca aceasta."; „În cea de-a treia, a șasea și a noua zi a decadei nu se va consuma carne." ; „Strasbourg, ziua a 11-a a lunii a 2-a, anul V. Republica Franceză nu primește și nu trimite dușmanilor ei decât plumb."; „Disprețuiesc lutul din care sunt făcut și care vă vorbește"; „În luptă, prietenii vor sta unul lângă celălalt. Cei care vor fi alături unul de celălalt toată viața vor fi îngropați în același mormânt. Prietenii vor purta doliu unul după celălalt."

109 „Dacă ar exista cu adevărat morală, totul ar merge bine; avem nevoie de instituții pentru a o purifica... și totul va veni de la sine apoi" „ce ne va salva de la corupție?... Instituțiile."

110 Cf. Maurice Dommager, *Saint-Just* (Paris: Editions du Cercle, 1971), pp. 132, 124–128.

111 Roland Barthes, *Sade/ Fourier/ Loyola* (Ed. franceză 1971; ed. în lb. engleză, NewYork: Hill and Wang, 1976), p. 177. Petrus Borel a funcționat ca factor de popularizare, Hugo și Musset au fost și ei influențați, așa cum știau și Sainte-Beuve și Viel-Castel. În ultima vreme se sugerează unele conexiuni cu Thackeray, Manzoni și Jane Austen. Diderot l-a influențat pe Janin prin Sade. Vezi Mario Praz, *Romantic Agony*, cap. 3.

112 Michel Foucault, *Madness and Civilisation* (Ed. franceză 1961; trad. în lb. engleză, Londra: Tavistock, 1967), p. 283.

113 Barthes, *Sade/ Fourier/ Loyola*, pp. 31, 32.

114 Thomas Molnar, „Kakotopia: The Politics of Sade", *Political Science Reviewer*, 3 (1973), 143–161. Termenul „cacotopic" e destinat să sugereze o perfecțiune a răului și urâțeniei, cu alte cuvinte, un antonim al utopiei.

115 Marcel Jean și Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* (Paris: Coreea, 1950), p. 37.

116 Foucault, *Madness and Civilisation*, p. 283.

117 Jean și Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, p. 38.

118 Sade, *La Philosophie dans le boudoir* în Marchizul de Sade, *Oeuvres complètes*, 16 vol. (Paris: Cercle du Livre Precieux, 1966), ed. Gilbert Lély, vol. III–IV, „Septième et dernier dialogue."

119 Sade, *Juliette*, în *Oeuvres*, IX, 152–218, 388–394.

120 Alice Laborde, *Sade Romancier* (Neuchâtel: La Baconnière, 1974), pp. 131–149.

121 Roger Lacombe, *Sade et ses masques* (Paris; Payot, 1974).

122 A. Ages, „Chateaubriand and the Philosophes", în *Chateaubriand Today*, ed. R. Switzer (Madison: University of Wisconsin Press, 1970), pp. 230, 240. Owen Aldridge, în *Chateaubriand: The Idea of Liberty and Latin America*, în *Chateaubriand Today*, pp. 203, 204, 268, explică felul în care el face deosebirea între libertatea cucerită, legitimă a Statelor Unite ale Americii și lupta anorganică a coloniilor spaniole. El spune la un moment dat: „Républicain par nature, monarchiste par raison et bourbonnien par honneur, je me serais beaucoup mieux arrangé d'une démocratie si je n'avais pu conserver la monarchie bâtarde octroyée par je ne sais qui." Citat în André Maurois, *Chateaubriand* (Paris: Grasset, 1938), Cap. 10. („Republican din fire, monarhist prin rațiune și burbonist prin onoare, aș fi preferat să trăiesc într-o democrație, dacă monarhia legitimă nu putea fi păstrată, decât într-o monarhie corcită, decretată de Dumnezeu știe cine."). Vezi Switzer, *Chateaubriand Today*, pp. 181–182, 189, 30–31, 36–37, 42. Chateaubriand era în cele din urmă un scriitor care aplica cu o grijă exagerată tipare estetice (și idilice) la situații politice.

123 Maurois, *Chateaubriand*, pp. 317; vezi pp. 289, 273, 313.

124 Chateaubriand, „De l'Angleterre et des Anglois", în *Oeuvres complètes*, 12 vol. (Paris: Garnier, 1929), VI, 373. Cf. Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Cartea 27, Cap. II.

125 „Ceea ce Lamartine salută... în numele iubirii, sensibilității și tandreței, Chateaubriand salută în numele imaginației, Muzelor și poeziei". Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1861; Paris: Garnier, 1948), II, 75, 43.

126 Chateaubriand, *Atala. René*, ed. Gilbert Chinard, Collection Budé (Paris: Fernand Roches, 1930), p. 151. Referințe suplimentare apar în text între paranteze.

„Natura îi dăruise lui Amélie ceva divin; sufletul ei avea aceeași grație nevinovată ca și trupul; gingășia sentimentelor sale era fără sfârșit, iar purtările, suave și ușor visătoare. Am fi zis că inima ei, gândurile și vocea suspinau într-o deplină armonie. Era femeie prin iubire și timiditate, înger prin puritate și cântec."

127 „Într-atât era de frumoasă, pe chip avea ceva atât de ales, încât toată lumea rămânea mută de surprindere și admirație" (p. 106); „Dar vai! eram singur, singur pe lume! O moliciune misterioasă mă cuprinse încetul cu încetul. Acest dezgust față de viață pe care-l resimțeam încă din copilărie, revenea acum cu și mai multă forță. Curând, inima nu-mi mai hrăni gândurile, nu mai eram conștient de existența mea decât printr-un profund sentiment de oboseală." (p. 98).

128 „De-o parte vedea întinderea de valuri sclipitoare, de cealaltă parte zidurile întunecate ale mânăstirii care se pierd în ceața norilor"; „Furtună pe valuri, liniște în singurătatea ta... infinitul de cealaltă parte a peretelui chiliei." (p. 111).

129 „Vom munci pe câmp, iar dacă proprietățile vor fi împărțite, până ce toți vor învăța economia socială, grânele vor fi depozitate în hambare comune, continuând astfel să trăim ca frații. Patru bătrâni vor împărți în mod egal roadele muncii. Mai trebuie adăugate la aceasta și ceremoniile religioase, multe imnuri, crucea unde am celebrat misterele, ulmul sub care predic în zilele însorite, mormintele noastre de lângă lanurile de grâu, râurile noastre, în care îi scald pe copii..." (p. 56); „amestecul cel mai înduioșător între societate și natură" (p. 54); „asistam la unirea primordială a Omului cu Pământul; Omul dăruia pământului moștenirea sudorii sale; iar în schimb pământul îi promitea să-i poarte în pântece grânele, fiii și cenușa." (p. 55).

130 „Această cruce era acum pe jumătate înecată de ape; lemnul era acoperit de mușchi, iar pelicanul întinderilor pustii se odihnea pe brațele ei roase de cari." (p. 81); „Se duse în grota Hermitului, pe care o găsi înecată de rugi de mure și fragi, și în care o ciută își alăpta iedul." (p. 81). În paragraful precedent, Părintele Aubry are „drept altar o piatră, drept biserică pustietatea." (p. 54).

131 Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, pp. 92–93.

132 Auguste Viatte, *Les Sources occultes du romantisme: Classicisme. Illuminisme. Thèosophie 1770–1820*, 2 vol. (1927; ediție nouă, Paris: Honoré Champion, 1965). Brian Juden, *Traditions orphiques et tendences mystiques dans le romantisme français* (Paris: Klincksieck, 1971). Dintre multele lucrări ale lui Antoine Faivre, cea mai completă este *L'Esotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne* (Paris: Seghers, La Table d'émeraude, 1973).

133 Pierre-Dimon Ballanche, *Oeuvres complètes* (Geneva: Slatkine Reprints, 1967).

134 Vezi Viatte, *Les Sources occultes du romantisme* I, 238. Vezi și analiza meticuloasă, dar oarecum prea prudentă a lui Mark Poster, *The Utopian Thought of Restif de la Bretonne* (New York: New York University Press, 1971).

135 De curând, dimensiunea utopică a lui De Maistre a fost tratată de Paul Gottfried, „Utopianism of the Right: Maistre and Schlegel", *Modern Age*, 24, 2 (1980), 150–160.

136 Abraham și Desné, *Manuel d'histoire littéraire*, pp. 29–32.

137 Ibid., pp. 44–47, 65.

138 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1976), pp. 24–68. Vezi și Reginald Hartland, *Walter Scott et le roman frénétique* (Paris; Honoré Champion, 1928), Cap. 4 și 5.

139 André Monglond, *Le Préromantisme français* (Grenoble: Arthaud, 1930), 2 vol.

140 Herman Hofer, ed. *Louis-Sebastien Mercier précurseur et sa fortune* (München: Fink, 1977), pp. 37–135. L. S. Mercier, *L'An 1440: rêve s'il en fut jamais*, ed. R. Trousson (Paris: Ducros, 1971). Mercier poate fi considerat un romantic pur în ceea ce privește teoria sa asupra imaginației, precum și în privința sensibilității pentru natură. Vezi Henry Majewski, *The Preromantic Imagination of L.S. Mercier* (New York: Humanities Press, 1971), pp. 25–78, 137–159.

141 Beatrice Le Gall, *L'Imaginaire chez Sénancour*, 2 vol. (Paris: José Corti, 1966).

142 L.M. Porter, „Charles Nodier and Pierre-Simon Ballanche", *Orbis Litterarum*, 27 (1972), 229–236.

143 Antoine Faivre, *Mystiques, théosophes et illuminés au siècle des lumières* (Hildescheim și New York: Georg Olms, 1976), pp. 1–30.

144 Hofer, *Louis-Sebastien Mercier précurseur*.

145 „Romantismul francez, romantismul așa cum e predat în manuale nu are decât un singur punct comun cu romantismul german: numele"; „Adevărații mari romantici trebuie căutați fie înainte de Revoluție, fie după căderea «Burgravilor» (1843). Sunt cei pe care îi numim «preromantici». Rousseau, Sebastien Mercier, Restif de la Bretonne, Sénancour." Claude Pichois, „Surnaturalisme français et romantisme allemand", în *Connaissance de l'étranger: Mélanges offerts à la mémoire de Jean Marie Carré*" (Paris: Didier, 1964), pp. 386–387.

4. ROMANTISMUL EST-EUROPEAN

1 Alexander Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective* (1952; ediție nouă, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1966), pp. 353–354. Vezi pp. 5–30, 354–364.

2 Ibid., p. 358.

3 Karl Marx și Friedrich Engels, *Werke* (Berlin: Dietz, 1956), XIII, 640–642. Acest fragment din *Kritik der politischen Ökonomie* este adeseori citat.

4 Vezi Samuel Levin, *The Semantics of Metaphor* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), Cap. 1.

5 Vezi Capitolul 1.

6 Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea* (București: Editura pentru literatură, 1968).

7 O prezentare recentă în Ion Lungu, *Școala ardeleană* (București: Minerva, 1978). Singura operă literară semnificativă asociată cu acest grup este *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, o epopee eroic-comică voltairiană, în care pot fi detectate unele note preromantice.

8 În mod tipic, Alexandru Dima et al., *Istoria literaturii române* (București: Editura Academiei R.S.R., 1968), II, 9–229.

8 Paul Cornea, *Originile romantismului românesc* (București: Editura Minerva 1972). Vezi Vera Călin, „Aspects de la superposition des courants littéraires dans la littérature roumaine au cours de la prémière moitié du XIX-e siècle", în *Actes du V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (Belgrad: Mouton, 1969), pp. 225–230. Călin vorbește mai cu seamă de receptarea simultană a clasicismului, Iluminismului, peromantismului și romantismului în literatura română.

10 Se poate menționa și *Escursiuni în Germania meridională* a lui Nicolae Filimon (1860), sau numeroasele sale cronici artistice, muzicale ori economice. Mihail Kogălniceanu publică în anii 1840 un mare număr de încântătoare observații (ironice și subiective) despre obiceiurile societății moldovenești: vezi *Scrisori: Note de călătorie*, ed. Augustin Z.N. Pop și Dan Simionescu (București: Editura Eminescu, 1967). Din aceeași categorie fac parte și fragmentele de memorialistică și o parte din proza lui Vasile Alecsandri (*Istoria unui galbân și a unei parale*).

11 O excepție ușor de imaginat o reprezintă Alecu Russo, *Cântarea României* (1850). Dar chiar și Russo era influențat de Xavier de Maistre – un autor extrem de apreciat de către literații români ai timpului – cu scrierile sale minore.

12 Ion Negoițescu, *Poezia lui Mihai Eminescu* (București: E.P.L., 1967).

13 Tibor Klaniczay, Joszef Szauder și Miklos Szcabolcsi, *History of Hungarian Literature* (Londra: Collet's, 1964) este marxistă. *Die ungarische Romantik* a lui Julius von Farkas este nadleriană. O poziție caracteristică (împărtășită de marxiștii tradiționaliști din estul Europei) este aceea că problema periodizării ar trebui subordonată unui proces întârziat de formare a națiunii, care se alimentează simultan de la mai multe surse diferite. Acest lucru este expus de Laszlo Sziklay, „La Formation de la conscience nationale moderne dans les

litératures de l'Est de l'Europe Centrale", în *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale*, ed. Bela Köpeczi (Budapesta: Akademiai Kiado, 1971), p. 56. Interesant și sofisticat este Istvan Söter, *The Dilemma of Literary Science* (Budapesta: Akademiai Kiado, 1973), pp. 101–240 – atât în ceea ce privește teoria periodizării literaturii europene, cât și felul în care ea se aplică literaturii ungare. El aplică modelul *Goethezeit* și se sprijină mult pe un *Sturm und Drang* prelungit; în cele din urmă ia anul 1817 ca un punct de pornire.

14 Unul din multele exemple paralele din literaturile vecine este slovacul J. I. Bajza, *René* (1783–1785). Caracterizat de obicei ca fiind un roman iluminist, el poate fi privit și ca un exponent de trăsături romantice. Vezi Jan Tibenski, „Les Traits fondamentaux et les principaux représentants slovaques de l'epoque des lumières", în Köpeczi, *Les Lumières en Hongrie*, p. 66.

15 De remarcat că *Dorottya* de Csokonai a fost adesea comparată cu *Pan Tadeusz* și *Oneghin*. Vezi, de ex., F. Szilágyi, „Les Changements du léxique de la langue littéraire et courante hongroise à l'époque des lumières, en rapport avec les changements de la conscience (collective) linguistique (stylistique)", în Köpeczi, *Les Lumières en Hongrie*, p. 86.

16 Alexandru Ciorănescu spune: „le romantisme ne peut être concu comme renversement ou comme réaction que là où il y a eu préalablement un classicisme" („romantismul nu poate fi conceput ca o răsturnare sau o reacție decât acolo unde a existat în prealabil un clasicism") (*Revue de littérature comparée*, 48, no. 1 /1974/, 160–161. Această opinie este împărtășită de mulți specialiști est-europeni. În afară de Vera Călin (nr. 9), vezi opiniile lui K. Horvath și L. Sziklay în Köpeczi, *Les Lumières en Hongries*, pp. 59 și 101 asupra asimilării simultane.

17 Și în Ungaria și în România. Vezi Andrew Janos, „Modernization and Decay in Historical Perspective: The Case of Romania", în *Social Change in Romania 1860–1940*, ed. K. Jowitt (Berkelley: Institute of International Studies, 1978), pp. 72–117. Vezi și Janos, *The Politics of Backwardnes in Modern Hungary*, 1825–1945 (Princeton: Princeton University Press, 1981).

18 O excepție posibilă este piesa lui feerică în versuri *Csongor es Tünde* (1831), a cărei atmosferă este apropiată de cea din *Visul unei nopți de vară*.

19 Exemplele paralele cum ar fi Mácha, Eminescu, Hugo și, în alte sens, Norwid și Nerval sunt menționate în altă parte.

20 Söter, pp. 196–197.

21 William Harkins, „The Periodization of Czech Literary History, 1774–1879), în *The Czech Renascence of the 19th Century: Essays Presented to Otakar Odložilik*, ed. Peter H. Brock și H. Gordon Skilling (Toronto University of Toronto Press, 1970), pp. 3–13.

22 Vaclav Flajšhans, *Pisemnictvi české slovem i obrazem od nejdávnejších dob aź po nase časy* (Praga: Grosman a Svoboda, 1901). Arne Novak, *Die tscechische Literatur", Handbuch der Literaturwissenschaft*, 18, ed. Oskar Walzel (Potsdam: Athenaion, 1931), pp. 1–114. (Mai târziu Novak s-a răzgândit). Vezi Arne Novak, *Dejiny české literatury*, 3 vol. (Praga: Práce Ceskonslovenské Akademie Věd, 1959–1961).

23 Matthias Murko, *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Böhmischen Romantik* (Graz: Styria, 1897), p. 23.

24 Ibid., p. 18.

25 Vezi ibid., pp. 197–216, 234; vezi și interesanta analiză a sonetului asupra modului în care un nou „tot" este realizat din părți disparate cu ajutorul unui proces mimetic, pp. 213–214.

26 Ibid., pp. 269–270

27 Josef Mühlberger, *Tscheschische Literaturgeschite* (München: Ackermann-Gemeinde, 1970), pp. 4–5.

28 Novàk, *Die tschechische Litetarur*, p. 46.

29 Milorada Součková, „Locus Amoenus: An aspect of Tradition", în Brock and Skilling, *Czech Renascence*, p. 26–32.

30 Božena Němcová, *Babička* (Praga: Pospisil, 1855). O traducere mai recentă aparține lui Edith Pargeter, *Granny* (Praga: Artia, 1962).

31 Leslie Stephen, *Hours in a Library*, ediția a 2-a (Londra: Smith and Elder, 1877), I, 13, 15.

32 René Wellek, *Essays on Czech Literature* (Haga: Mouton, 1963), pp. 148–179. Fragmente din acest eseu au fost publicate în 1937 și 1938. Milorada Souckova, *The Czech Romantics* (Haga: Mouton, 1958), pp. 39–86.

33 Stanley Kimball, „The «Matice Ceská», 1831–1861: The First Thirty Years of Literary Foundation", în Brock și Skilling, *Czech Renascence*, pp. 53–73. Organizații similare au fot create și de către românii transilvăneni (de fapt, Arhiepiscopul Șaguna a fost direct influențat de predecesorii săi filologi – Micu și Șincai) și de sârbi: *Astra* și *Matica Srpska*. Pentru o imagine de ansamblu vezi Arne Novak, *Die tschechische Literatur*, pp. 35–37.

34 Lauren C. Leighton, *Russian Romanticism: Two Essays* (Haga: Mouton, 1975), p. 6.

35 D.S. Mirsky, *A History of Russian Literature*, ed. Francis J. Whitfield (1926; ediție nouă, New York: Vintage-Random House, 1958) pp. 73–177.

36 Leighton, *Russian Romanticism*, pp. 4, 5.

37 Mai precis, A.A. Bestuzhev și Wilhelm Küchelbecker. Vezi Leighton, *Russian Romanticism*, p. 7.

38 A. Gukovsky, *Pushkin i russkyi romantizm* (1937; Moscova: KL, 1965).

39 Mirsky, *History of Russian Literature*, p. 83.

40 Heinrich v. Srbik, în *Metternich* (1925; retipărită la München: Bruckmann, 1957), I, 60–66, 227–228 și în altele. Este interesant că același argument ar fi trebuit să fie invocat și în ceea ce îl privește pe Pușkin, și anume că în calitatea sa de liberal conservator nu face decât să subscrie concepțiilor lui Fénelon și Montesquieu (și mai târziu Byron). Vezi Pușkin, *Oneghin*, 4 vol., ed. Vladimir Nabokov (New York: Bollingen Foundation and Pantheon, 1964), III, 336–338. (În continuare va fi menționat ca Nabokov.)

41 Dimitrij Chizhevsky, *Comparative History of Slavic Literatures*, trad. Richard Noel Porter și Martin P. Rice (1968; retipărită, Nashville: Vanderbilt University Press, 1971), pp. 119–149. Leighton, *Russian Romanticism*, p. 9.

42 Chizhevsky, *Slavic Literature*, p. 121.

43 Ibid., pp. 122–145.

44 Viktor M. Zhirmunsky, *Bairon i Puschin: Pushkin i zapadnye literatury* (1924; ediție nouă, München: W. Fink, 1970). John Bayley, *Pushkin: A Comparative Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), pp. 348–353. N. L. Stepanov, „Paths of the Novel", in *Russian Views of Pushkin*, ed. D. J. Richards și C.R.S. Cockrell (Oxford: William Meeuws, 1976), p. 227. Este de asemenea important de notat interacțiunea cu Mickiewicz. Vezi, de ex., prelucrările lui John Washburn și Marian Jakóbiec în *Adam Mickiewicz: Poet of Poland*, ed. Manfred Kridl (New York: Columbia University Press, 1951), pp. 144–170.

45. Pușkin, *Critical Prose*, ed. și trad. Carl Proffer (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 125–126. În note nepublicate datate din 1830.

46 Îl citise probabil pe Hazlitt. Vezi Pușkin, *Critical Prose*, p. 245. În ceea ce privește opiniile sale despre francezi, vezi John Mersereau „Pushkin's Concept of Romanticism", *Studies in Romanticism*, 3, no. 1 (1963), 38. De asemenea, Pușkin, *Critical Prose*, p. 35.

47 Bayley, *Pushkin*, pp. 169, 173.

48 *Pushkin Threefold*, trad. Walter Arndt (New York: Durton, 1972), p. 27. O expunere folositoare a problemei mai vaste care privește receptarea lui Pușkin este de găsit în Harold Raab, „Die Lyrik Puškins in Deutschland (1820–1870), *Veröffentlishungen des Instituts für Slawistik*, 33 (Berlin: Akademie Verlag, 1964), mai ales pp. 19–49.

49 D.D. Blagoi, *Puskin's Laughter* în Richards și Cockrell, *Rusian Views* (un articol publicat prima dată în 1968), pp. 243–256; vezi p. 208.

50 Nabokov, III, 223. În legătură cu *Evgheni Oneghin*, VIII, 35–36.

51 Pușkin, *Polnoe sobranye sotchinenii*, 10 vol. (Moscova: Izdatelstvo Akademyi Nauk, 1949), I, 359, 366.

52 Ibid., III, 125. Vezi Pușkin, *Evgheni Oneghin*, V, 2–7.

53 Nabokov insistă în repetate rânduri asupra filiației la *Seasons* a lui Thompson, II, 179; III, 69; în legătură cu *Evgheni Oneghin*, VII, 1–3. Acesta este cu siguranță un simptom tipic Biedermeier.

54 Nabokov, III, 345–350.

55 Leo Kobilinski-Ellis, *Alexander Pushkin: Der religiöse Russlands* (Oltern: Otto Walter, 1948).

56 Nabokov, III, 345–350.

57 Înclin să pledez pentru ideea că toate aceste schimbări erau doar forme specializate de organicism. Este semnificativ de notat că în timp ce în generația lui, doar Pușkin și Küchelbecker împărtășeau o admirație pentru marele maestru al organicismului, generația mai tânără (D.V. Venevitinov, Prințul V.F. Odoevsky, S.P. Shevyrev) se simțeau mai atrași de Goethe ca mentor. Vezi André von Gornicka, *The Russian Image of Goethe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1968), pp. 115–168. Reacțiile lui Pușkin erau complete și personale, pp. 65–68.

58 Bayley, *Pușkin*, p. 265, citează excelenta remarcă a lui Shlovsky, subiectul lui Pușkin nu este povestea Tatianei și a lui Oneghin, ci un joc cu această fabulă. Vezi și ibid., p. 267, despre Artă (Evgheni) versus Viață (Tatiana).

59 Bayley, *Pușkin*, p. 241–244, are câteva analize foarte pătrunzătoare despre semnificația imperfecțiunii în *Evgheni Oneghin*. Trebuie de asemenea menționat că el este unul dintre puținii critici care își dă sema de autorii contemporani care sunt relevanți pentru a-l înțelege pe Pușkin (de ex. Constant, p. 250, și Cornwall, pp. 209–210, 222).

60 Pușkin *Complete Prose Tales*, trad. Gillon Aitken (Londra: Barrie and Rockliff, 1966), pp. 338–339.

61. Ibid., pp. 445–446.

62 Pușkin, *Evgheni Oneghin*, III, 222. Bayley, *Pușkin*, p. 142.W. Lednicki, *Pushkin's The Bronze Horseman* (Berkely: University of California Press, 1955), pp. 40–41. Nu vreau să mai adaug ceva la multitudinea de explicații destul de prețioase (Lunacearsky – necesitatea istorică versus necesitatea individuală, Merejovski – poziția creștină versus necesitate istorică etc.), însă nu pot să nu observ că până și în cazul unui pragmatic empiric tentația unei abordări alegorice este mare. Vezi Bayley, *Pushkin*, pp. 152, 156, 162–163 (insistența criticului asupra „gardului nevopsit, căsuța și salcia" este revelatoare). Vezi și interpretarea lui Lednicki, *Pushkin's The Bronze Horseman*, pp. 79–81.

63 Bayley, *Pushkin*, pp. 243–244. În același timp, de remarcat aluziile ironice ori peiorative la literatura romantică în: *Evgheni Oneghin*, VI, 23, 39; VII, 22, 24; și poate în VIII, 35.

64 Vsevolod Setchkarev, Gogol: His Life and Work, trad. Richard Kramer (New York: New York University Press, 1965), pp. 13–19.

65 Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), p. 243.

66 F.C. Driessen, *Gogol as a Short-Story Writer: A Study of His Technique of Composition* (Haga: Mouton, 1965), p. 222. A. Stender-Petersen, „Gogol und die deutsche Romantik", *Euphorion*, 24 (1922), 628–653. Setchkarev, *Gogol*, pp. 36, 137–138.

67 Karlinsky, *Sexual Labyrinth*, p. 100; Setchkarev, *Gogol*, p. 132 (citind studiile lui Vinogradov). Setchkare, *Gogol*, pp. 36, 51, 95, 114, 118–119, 122–123, 132–133; Karlinsky, *The Sexual Labyrinth*, pp. 78, 100, 157.

68 Karlinsky, *The Sexual Labyrinth*, p. 77.

69 Ibid., p. 31. Valerian Pereverzev, *Evolytsyia tvorcestva Gogolya* (1914), Cap. 2–4, citate în R. Maguire, *Gogol from the 20th Century: Eleven Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1974), pp. 136–137.

70 Setchkarev, *Gogol*, pp. 40–41.

71 Ne face să ne gândim la Platen, Landor și Nodier din *Smarra*.

72 Setchkarev, *Gogol*, pp. 147, 149, 161, 185. Vycheslav Ivanov a mers până acolo unde vorbește de natura clasic-alegorică în *The Inspector-General* (*Revizorul*) adică, despre o structură abstractă, regulată, ascunsă în spatele fațadei localismului, specificității, idiosincrasiei, toate puse sub semnul exagerării, descriind așadar corect o strategie Biedemeier. Cf. Maguire *Gogol*, pp. 199–215.

73 Printre acestea: *Alcinoe*, frumoasa poloneză din *Taras Bulba*, Annunziata dintr-un fragment incomplet etc. Karlinsky, *Sexual Labyrinth*, p. 209.

74 Gogol, *Sobranye sochinenii*, 6 vol. (Moscova: GIHL, 1959), V, 6–12, 32–33.

75 Ibid., II, 196, 215–216, 245.

76 Ibid., I, 43–45.

77 Ibid., II, 54–55, 115.

78 Leon Stilman, „Vsevidyanshchee oko'u Gogolya", *Vosdushnye puti*, 5 (1967), 279–292, citează din Maguire, *Gogol*, pp. 376–384. Neliniștea viziunii semnalează destrămarea plenitudinii romantice pure și incapacitatea romanticului târziu de a se realiza pe sine ca factor al cunoașterii totale, și nu atât o problemă morală.

79 D. Merejkovski, „Gogol'i chert", în *Polnoe sobranie sochinenii* (1906; ediție nouă, St. Petersburg: M.O. Volf, 1911), citează din Maguire, *Gogol*, pp. 66–67, 77.

80. Setchkarev, *Gogol*, pp. 204–205, 186–188.

81 Vezi Capitolul 5.

82 Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays in Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), pp. 241–264. Karlinsky, *Sexual Labyrinth*, p. 63.

83 Acuzatorul era Denys Thompson. Vezi Fred Randel, *Eating and Drinking in Lamb's Elia Essays*, ELH, 37 (1970), 57–76.

84 Gogol, *Sobranie sochinenii*, II, 13.

85 Dmitri Cijevski, „O «Șineli» Gogolia", *Sovremennie zapiski* (Paris), 47 (1958), 172–195, l-a citat pe Maguire, *Gogol*, pp. 300–320.

86 Valerii Bryusov, „Inspepelenii", *Vesy* (1909), p. 4.

87 Cf. Setchkarev, *Gogol*, pp. 237–239, 242–243, 246. Karlinsky, *Sexual Labyrinth*, 239–242, 252–259.

88 Setchkarev, *Gogol*, pp. 126–127; Karlinsky, *Sexual Labyrinth*, p. 309, n. 41. Boris Eichenbaum, „Kak Sdelana «Shinel» Gololya", în *Skvoz Literaturî* (Leningrad: Academia, 1924), din Maguire, *Gogol*, pp. 270–271; precum și ibid., pp. 136–137, 112.

89 Vorbesc, desigur despre un Belinsky matur, cel din anii 1840. Dar atunci, nu dovedește ceva despre Biedermeier propria sa evoluție – de la organicismul lui Shelling la o concepție despre artă văzută ca servind realitatea? Cf. Victor Terras, *Belinskyi And Russian Literary Criticism* (Madison: University of Wisconsin Press, 1974), pp. 33–39, 77–91.

90 Cijevski, *Comparative Literature*, pp. 106–107.

91 Viktor Weintraub, *The Poetry of Adam Mickiewicz*. Slavic Printings and reprintings II (Haga: Mouton, 1954), pp. 21–31. Vezi Czeslaw Milosz, „Mickiewicz and Modern Poetry", în Manfred Kridl, ed., *Adam Mickiewicz: Poet of Poland*, p. 59.

92 Weintraub, *Poetry of Adam Mickiewicz*, 9–45. Tadeusz Sinko, *Mickiewicz i Antyk* (Wroclaw and Krakow: Narodowy im Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1957). Waclaw Ledniki, ed., *Adam Mickiewicz in World Literature* (Berkely: University of California Press, 1956). De asemenea, Kridl, *Adam Mickiewicz*, pp. 129–273.

93 Referirile din text sunt din Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, trad. Watson Kirkconnell (New York: The Polish Institute of Arts and Sciences in America, 1962). Referințele la textul polonez original sunt date în notele din Adam Mickiewicz, *Dziela* (Varșovia: Czytelnik, 1955), vol. 4.

94 Am rămas încântat de spirituala paralelă cu Proust din Józef Wittlin, *Pan Tadeusz*, în Kridl, *Adam Mickiewicz*, p. 85.

95 Mickiewicz, *Pan Tadeusz*; XII, pp. 36–182, mai ales pp. 66–88.

96 Mickiewicz, *Pan Tadeusz*; I, 148–204 (Gray), 906–907 (Goldsmith). Karel Krejci, *Gesichte der polnischen Literatur* (1953; ediție nouă, Halle Saale; Max Niemeyer, 1958), pp. 196, 214 și în altă parte, pune accentul pe importanța modelului idilic la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX.

97 Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, II, 403–433; V, 57–84; III, 23–36. Există chiar și o cărțulie care identifică și descrie plantele din poem: Boleslaw Hryniewicki, *Adam Mickiewicz a flora Litwy* (Varșovia: Ludowa Spoldielnia Wydawnicza, 1956).

98 Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, II, 105–143; III, 260–289, 580–603, 630–653, 296–342; VIII, 512–527; V, 263–281.

99 Maciej, de exemplu, este prezentat ca având o strânsă legătură cu animalele, în Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, VI, 581–601.

100 Vezi Weintraub, *Poetry of Adam Mickiewicz*, pp. 241–242.

101 Czeslaw Milosz, *The History of Polish Literature* (New York și Londra: Macmillan-Collier, 1969), p. 216.

102 Harold Segel – ed. și trad. —, „Introduction", *Polish Romantic Drama: Three Plays in English Translation* (Ithaca: Cornell University Press, 1972), p. 37.

103 Claude Backvis, „Slowacki et L'heritage baroque", in *Julius Słowacki 1809–1849: Ksiga zbiorowa w stulecie zgonu* (Londra: The Polish Research Centre, 1951), pp. 87–94, 31–42. Se presupune că autorul urmărește definiția dată de D'Ors barocului: ca o familie generică de forme istorice. Fragmentarea și libertatea imaginii sunt scoase în evidență în Jerzy Pietrkiewicz, „Metafora ruchowa u poezji Slowackiego", în *Julius Słowacki*, pp. 160–170. Și din contră, Jan Miroslaw Kasjan, *Przylowia i metaforyka poloczna w twórczosci Słowackiego* (Torun: Towarzystwo Naukowe, 1966), insistă pe numărul mare de elemente prestabilite, „pre-ambalate". Cf. Manfred Kridl, „The Lyric Poems of Julius Słowacki, *Collection Musagetes* (Haga: Mouton, 1958), pp. 54–56. O mai bună explicație a aceluiași material imagistic ne este oferită de o comparație cu Eichendorff – contemporanul său din punct de vedere istoric. Vezi Hermann Buddensieg, „Vom unbekannten Eichendorff", *Mickiewicz-Blätter*, 19 (1962), p. 25.

104 Backvis, *Słowacki et l'héritage baroque*, p. 91.

105 Wladyslaw Folkierski, *Od Chateaubrianda do Anhellego* (Cracovia: Gebethner i Wolff, 1934), se ocupă de Chateaubriand, Hugo și Vigny în calitate de surse de inspirație, mai degrabă decât contemporani ai lui Słowaki. Musset este ignorat.

106 Această operă, scrisă în 1844, se spune adesea că este crezul filozofic al lui Słowacki. Vezi, Milosz, *History of Polish Literature*, p. 240. În această lucrare este schițată o evoluție cosmică de la animal la spiritual, fără să fie trecute cu vederea fazele de declin sau de revoluție.

107 Segel, *Polish Romantic Drama*, pp. 55–56.

108 Milosz, *History of Polish Literature*, pp. 247–266. Maxime Herman, *Histoire de la littérature polonaise (des origines à 1961)* (Paris: Nizet, 1961), pp. 171–179, 225–289. Krejci, *Geschichte der polnischen Literatur*, pp. 202–210, 299–231, și din altele.

109 Edouard Krakowski, *Trois Destins tragiques: Słowacki, Krasiński, Norwid* (Paris: Firmin-Didot, 1931), pp. 83–84, 87, 95–96, 192–193, se poate urmări sensibilitatea cu care se scoate în evidență influența lui Towiański asupra lui Mickiewicz și Krasiński, a lui Mochnacki și Lelewel asupra și Słowacki și alții, fără ca ea să se constituie într-o analiză profundă.

110 Aleksander Flaker, „Kovačić's Novel 'In the Registry' and the Stylistic Formation of Realism", *Comparative Studies in Croatian Literature* (Zagreb, 1981). Dragysha Zhivkovich, *Evropskie okviri srpskie knizhevnosti*, 2 vol. (Belgrad: Prosveta, 1970, 1977).

111 Lilian Furst, *Romanticism in Perspective* (Londra: Macmillan, 1969), p. 49. Söter, *Dilemma of Literary Science*, pp. 121, 208. Söter este în perfectă cunoștință de cauză a problemelor pe care le-am ridicat aici. El își dă seama că în Europa estică nu se găsește ceva în genul „romantismului de la Jena", și că în aceste literaturi romantismul nu poate „fi considerat pe deplin ca fiind negația Iluminismului", p. 140.

5. IRONIA ROMANTICĂ ȘI TRAGICOMEDIA BIEDERMEIER

1 Michael Cooke, *Acts of Inclusion* (New Haven; Yale University Press, 1979), pp. 21, XIII. De asemenea, Frederick Garber, „Nature and the Romantic Mind", *Comparative Literature*, 22 (1977), 207.

2 Victor Hugo, *Oeuvres complètes* (Paris: Hetzel & Quantin, 1881), I, 17, 23, 49, 69.

3 Helmut Prang, *Die romantische Ironie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), p. 12.

4 „Ca să scrii cu adevărat bine despre un subiect, trebuie mai întâi să-ți pierzi interesul pentru el.", ibid., p. 10.

5 Ibid., p. 9.

6 Ibid., p. 17. Ingrid Strohscneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Hermaea, Germanische Forshungen, Bd. 6 (1960; ediție nouă, Tübingen: Max Niemeyer, 1977), pp. 88–92.

7 Prang, *Die romantische Ironie*, pp. 22–26, Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, pp. 194–202, 162–185, 93–97.

8 Ernest Behler, *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begiffe*. (Darmstsdt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), p. 93.

9 Ibid., pp. 85–104.

10 Beda Allemann, *Ironie und Dichtung* (1956; Pfullingen: Neske, 1969), pp. 119.

11 J.A.K. Thomson, *Irony: An Historical Introduction* (Cambridge: Harvard University Press, 1927), p. 33.

12 Douglas Muecke, *The Compass of Irony*, (Londra: Methuen, 1969), p. 14. De asemenea, pp. 159–215.

13 Vladimir Jankélévich, *L'Ironie* (1936; Paris: Flammarion, 1964), pp. 21–39.

14 Cleanth Brooks, „Irony and Ironic Poetry" *College English*, 9 (1947–1948), 231–237. Unul din criticii mai bătrâni încearcă să rezolve problema făcând distincția între „kleine Ironie" și „grosse Ironie", cea din urmă fiind destul de apropiată de conceptul creat de Schlegel și școala sa; vezi Rudolf Jancke, *Das Wesen der Ironie: Eine Strukturanalyse ihrer Ersceinungsformen* (Leipzig: Barth, 1929).

15 Pentru un scurt rezumat al acestei faimoase controverse, vezi Prang, *Die romantishe Ironie*, pp. 78–85 și Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, pp. 215–222. Textele se găsesc în G.W.F., Hegel, *Sämtlihe Werke*, ed. H. Glockner (Stuttgart: Frommann, 1927–1940), XII, și XX, 141–184. Sören Kirkegaard, *The Concept of Irony*, trad. Lee Capel (Londra; Collins, 1966), publicată inițial în 1841.

16 J.B. O'Leary, *Irony in the Plays of Alfred de Musset* (University of Michigan, 1970).

17 David Sices, *Theatre of Solitude: The Drama of Alfred de Musset* (Hanovra; N.H. : University Press of New England, 1974).

18 „Muza comediei i-a sărutat buzele, iar muza tragediei inima", citat de Jean Giraud, *L'École romantique française* (Paris: Armand Colin, 1927), p. 132.

19 Frederic Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 4–45 și nu numai.

20 Alfred de Musset, *Theâtre complet*, ed. Maurice Allen (Paris: Pléiade, 1947), pp. 492–495 și p. 461.

21 „Sunt oare o vulpe prinsă în capcană, ori un nebun care își vine în simțiri?", „Ori am lângă mine pe cel mai șiret diavol care a existat vreodată, ori ascult vocea unui înger care-mi deschide drumul către ceruri.", Musset, *Theâtre complet*, pp. 367–406.

22 Pentru comentarii interesante vezi Eric Gans, *Musset et le „drame tragique"* (Paris, José Corti, 1974), p. 107 și Herbert Gochberg, *Stage of Dreams: The Dramatic Art of Alfred de Musset* (1828–1834), (Geneva: Droz, 1967), p. 111.

23 Gochberg, *Stage of Dreams*, p. 170.

24 „A te juca cu cuvintele este doar o modalitate din multele de a te juca cu gândurile, acțiunile și ființele." „De fapt, cine ar putea să-mi spună dacă sunt fericit ori nefericit, bun sau rău, trist ori vesel, prost ori spiritual?", Musset, *Theâtre complet*, p. 202. (În *Fantasio*).

25 „Norocul, imedit ce l-ai chemat, nu contează prin ce modalitate, vine în fugă și se învârte în jurul mesei, acum surâzător, acum încruntat; ca să-i fii pe plac, nu trebuie să studiezi nici cărțile colorate, nici zarurile, ci capriciile, butadele, pe care trebuie să le presimți, să le ghicești, pe care trebuie să le prinzi din zbor.", Musset, *Theâtre complet*, p. 611 (în *Bettine*).

26 Musset, *Theâtre complet*, pp. 614–615.

27 Gans, *Musset*, pp. 81, 84, crede că piesa ar trebui citită ca „un premier pas vers la quasi-intégration du libertin à la communauté" („un prim pas spre cvasi-integrarea libertinului în comunitate"), și că Razetta va accepta orice cu condiția ca atitudinea sa să facă senzație și să smulgă aplauze.

28 Dragostea se hrănește mai curând din convenție, deliberare și rațiune decât din imaginație liberă. Vezi Gochberg, *Stage of Dreams*, p. 72.

29 Gans, *Musset*, p. 169. Vezi și Gochberg, *Stage of Dreams*, p. 146.

30 Gans, *Musset*, p. 81.

31 Maurice Toesca, *Musset ou l'amour de la mort* (Paris: Hachette, 1970), pp. 69, 54, 71. Gochberg, *Stage of Dreams*, pp. 13–22. Musset chiar a subțiat imagistica apropiată de oniric a lui De Quincey.

32 După Michael J. Herrschensohn, *Imagery in the Works of Alfred de Musset* (Prof., Universitatea din Pennsylvania, 1970), păsările, trandafirii, apa și animalele au o funcție unificatoare în opera lui Musset. Chiar și aceste modele exprimă dilema unei iubiri ideale în lupta cu lumea reală; imposibilitatea materializării conduce la o traumatizantă viață-în-moarte și la acceptarea masochistă a acestei stări de lucruri.

33 „durerile trecătoare blestemă și acuză Cerurile; marile dureri nici nu blestemă, nici nu acuză, ele ascultă. Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, ed. Maurice Allem (Paris: Garnier, 1968), p. 129 (Partea a II-a, Cap. 2).

34 Din când în când, Mazeppa se comportă și vorbește ca Zbigniew. Juliusz Słowacki, *Mazeppa*, trad. Marion Moore Coleman (Chesire, Connecticut: Cherry Hill Books, 1960), p. 9. Vezi Juliusz Słowacki, *Dziela Wybrane*, ed. Julian Krzyzanowski (Wroclaw & Warsaw: Zakland Narodowy Im. Ossolinskich, 1974), IV, 227–228.

35 Julius Słowacki, „Fantazy", în ed. Harold Segel, *Polish Romantic Drama* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 263. În continuare referințe suplimentare vor apărea în text, între paranteze. Pentru original, vezi *Dziela*, IV, 384, în Actul I, Scena 13, 11.412–413.

36 Słowacki, *Dziela*, IV, 463, în Actul V, Scena I, 11. 9–10 și, respectiv ibid. IV, 466, în 11. 77–78 și mai devreme în IV, 431, în Actul II, Scena 8, 11. 361–362 și IV, 443, în Actul IV, Scena 2, 11. 84–85.

37 Słowacki, *Dziela*, IV, 465, în Actul V, Scena 1, 11. 60–61.

38 Vezi Słowacki, *Dziela*, IV, 387, în Actul I, Scena 13, 11. 466, și respectiv IV, 397, în Actul II, Scena 2, 11. 68–71 și IV, 403, Actul II, Scena 3, 11. 233–235.

39 „Pentru ce să fii supraom / Când tot om rămâi de fapt?"; „De ce să fii uman / dacă nu te lupți să-ți depășești condiția?" Christian Dietrich Grabbe, *Gesammelte Werke* (Düsseldorf: Sigbert Mohn, 1964), I, 154.

40 Ibid., III, 176–177.

41 Grabbe, *Werke*, ed. Roy C. Cowen (München: Hanser, 1977), II, 118, 159–161. .

42 „Gândește-te cum ar arăta lumea, dacă toți ar fi ca tine!". Ibid; I, 30, 37–40, 89.

43 Ibid., II, 180, 207

44 Karl Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1961), pp. 200–206, cu niște nuanțe suplimentare, privitor mai ales la teatrul de păpuși și „commedia dell'arte". Acest punct de vedere este împărtășit de Fritz Böttger, *Grabbe, Glanz und Elend eines Dichters* (Berlin: Verlag der Nation, 1963), pp. 209–211.

45 Vezi și Wolfgang Hegele, *Grabbes Dramenform* (München: Fink, 1970) p. 47. Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1967), pp. 455–512, se referă adeseori la limitele idilice ale conflictului istoric (*Barbarossa, Napoleon*), la grotesc și ironie ca limite ale tragicului (*Hannibal*) și la *Don Juan und Faust* ca la o dramă a dezamăgirii romantice.

46 „Tot ce e tragic e în același timp și vesel, și invers. De câte ori nu am râs la o piesă tragică, și de câte ori nu am fost emoționat de comedii!", Grabbe, *Werke*, II, 238.

47 Grabbe, *Werke*, I, 237. Traduceri: Grabbe, *Jest, Satire, Irony and Deeper Significance*, trad. și ed. Maurice Edwards (New York: Ungar, 1966).

48 Hegele, *Grabbes Dramenform*, p. 25, insistă pe acea sentențioasă afirmație despre personajul inventat pentru a se potrivi unei anume situații, spunând că este foarte nimerită în cazul acestei piese.

49 Grabbe, *Werke*, I, 247, în Actul I, Scena 3. „Te-ai zărit în oglindă, iar chipul tău ți-a apărut atât de nesuferit, încât l-ai șters." (p. 13).

50 Grabbe, *Werke*, I, 286. „Ah, voi frumoase, pasionate, romantice, pentru totdeauna trecute zile ale unui trecut apus, când eu..." „Noi *eram* Troieni! anii de aur ai tinereții s-au dus!" (pp. 54, 53).

51 „Vezi, acolo se întinde orașul meu natal! Ascultă, bate clopotul de seară în clopotnița cenușie a bisericii! Cât de încântător sună după trei ani de absență! Până și străvechiul castel e neschimbat. Mândru și impunător se înalță din mijlocul grădinilor sale înflorite, iar prima sclipire a văpăii soarelui împrăștie luciri roșietice pe canaturile înalte ale ferestrelor!" (p. 38); „Ce femeie încântătoare! Îi poți auzi muzica gesturilor sale. Flăcările de nestins ale ochilor săi lucesc, precum două puțuri de petrol în flăcări, iar pieptul se rotunjește cu delicatețe peste inimă ca un lac peste izvoarele sale!" (p. 42).

52 Manfred Schneider, *Destruktion und utopische Gemeinschaft: Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christin Dietrich Grabbes* (Frankfut: Athenäum, 1973), p. ix.

53 „Varianta Biedermeier a umanității problematice". Rudolf Majut, *Studien um Büchner*, Germanischen Studien 121 (Berlin: E. Ebering, 1932) p. 70.

54 „Suflul vital al inocenței și entuziasmului". Friedrich Schlegel, *Lucinde* (1794; Leipzig: Insel, 1919), p. 26. Vezi, de asemenea, pentru o comparație, Ludwig Büttner, *Büchners Bild vom Menschen* (Nürnberg: Hans Carl, 1967), pp. 105–106.

55 Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricera dello stile dramatico* (Torino: Edizioni dell'Albero, 1956), p. 126.

56 Influența exercitată de Musset este recunoscută în general de către cei mai impotanți critici. Vezi Herbert Linderberger, *George Büchner* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1964), pp. 58–59, 65, sau Karl Viëtor, *Georg Büchner. Politik. Dichtung Wissenschaft* (Bern: Francke, 1949), p. 187. Analize mai specializate sunt de găsit în Maurice Gravier, „Georg Büchner et Alfred de Musset", *Orbis litterarum*, 9 (1954), 29–44, și Henri Plard, „À propos de «Leonce und Lena», Musset et Büchner, *Etudes germaniques*, 9 (1954), 26–36. Se pare că primele lucrări

care ar fi atras atenția asupra acestei legături sunt cele ale lui Heinz Lipman: *Georg Büchner und die Romtantik* (München: Max Hueber, 1923), și Armin Renker, *Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik* (Berlin: Ebering, 1924), pp. 96–108.

57 „L: «Sunt dezamăgită» L: «Sunt dezamăgit». L: «Ah, șansă!» L: «Ah, soartă!»". Georg Büchner, *Gesammelte Werke*, ed. K. Edschmid (München: Karl Desch, 1948), p. 200.

58 Büttner, *Büchners Bild*, p. 41.

59 Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit* (1946; ediție nouă Wiesbaden: Limes, 1959), pp. 399–460, și, într-un stil mai greoi Gerhard Jancke, *Georg Büchner: Genesse und Aktulität seines Werke* (Kronberg: Scriptor, 1975), pp. 253–270, care reduce *Leonce und Lena* la o simplă piesă protestatară care conduce la o „Utopie paranoică". Într-o mai mică măsură aceasta este și problema lui Henry J. Schmidt *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of George Büchner*, Stanford Studies in Germanics and Slavics 8 (Haga: Mouton, 1970). La el, Maurice Benn, *The Drama of Revolt: A Critical Study of George Büchner* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 162, se plânge de faptul că pentru „Büchner realitatea este esențialmente tragică. În consecință, el poate fi realist pe deplin în tragedie, și nu în comedie." Dacă Benn înlătură astfel tragicomicul, el vorbește totuși de mai multe ori despre o modificare și diminuare a realității, admițând că, în acest fel, consider eu, prăpastia dintre tragic și comic este considerabil micșorată.

60 Karl Viëtor, *Georg Büchner*, p. 174.

61 „Eu sunt atât de tânăr, iar lumea atât de bătrână"; „pământul se ghemuiește speriat ca un copil, în timp ce nălucile pășesc peste leagănul său.", Büchner, *Gesammelte Werke*, p. 189.

62 „Până atunci mă voi întinde în iarbă și-mi voi lăsa nasul să înflorească printre firele de iarbă și voi nutri sentimente romantice", Büchner, *Gesammelte Werke*, p. 172.

63 „Omule, nu ești decât un jalnic calambur. N-ai nici tată, nici mamă, cele cinci vocale te-au creat"; „prințe, ești o carte fără litere, doar cu liniuțe", Büchner, *Gesammelte Werke*, p. 182.

64 Jürgen Schröder, *Georg Büchners „Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie* (München: Fink, 1966), pp. 199, 53.

65 Nu sunt de acord cu Mario Carlo Abutille, *Angst und Zynismus bei Georg Büchner* (Berna: Francke, 1969), pp. 87–88.

66 Nicolai Gogol, *Polnoe sobranye sotchynenii*, 14 vol. (Moscova: Izdatelstvo Akademyi Nauk, 1937), VI, 157 (în *Suflete moarte*) și II, 224. Toate traducerile din text îmi aparțin (V.N. – n. t.).

67 Ibid., I, 298, în *Ivan Fedorovici Șponka și mătușica lui*.

68 Ibid., I, 136. O adevărată comoară de exemple și analize lucide, dintre care multe se inspiră din critica mai veche, sunt reunite în Hans Günther. *Das Groteske bei N.V. Gogol. Formen und Funktionen* (München: Otto Sagner, 1968).

69 Alexander Pușkin, *Proză critică*, ed. și trad. Carl Proffer (Bloomington: Indiana University Press, 1969), p. 40.

70 Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, University of California Publications in Modern Philology, nr. 71 (Berkely: University of California Press, 1963), p. 166. Günther, *Das Groteske*, pp. 49–65.

71 Wilhelm Michel, *Des Teuflische und das Groteske in er Kunst* (München: Piper, 1911), a doua ediție G.F.W. Hegel, *Sämtliche Werke*, XIII, 301. Printre cei care au insistat asupra acelorași trăsături sunt și Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, 3 vol. (München: Beck, 1905–1914), II, 412; Theodor Lipps, *Ästhetik* (Hamburg și Leipzig: L. Voss, 1903–1906), I, 504. Vezi și Elli Desalm, *E.T.A. Hoffman und das Groteske* (Universitatea din Bonn, 1930).

72 Günther, *Das Groteske*, pp. 49–65. Alexander Slonimsky, *Technika komiceskovo u Gogolia* (1923) este citat în Robert A. Maguire, *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1974), pp. 338–349, 368–373.

73 Johannes Volkelt, *Ästhetik des Tragischen* (1879; München: Beck, 1923), pp. 417–428; de asemenea, Volkelt, *System der Ästhetik*, II, 558. Virgil Nemoianu, „Tragic și comic la Shakespeare și moderni", în *Calmul valorilor* (Cluj: Editura Dacia, 1971), p. 74. Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York: New York University Press, 1961), are câteva comentarii subtile asupra „paratragediilor" și a „tragediilor preîntâmpinate" – o categorie largă, care, după părerea mea înconjoară aria tragicomicului și se înrudește în mod evident cu genul de piese discutate în acest capitol. Asemănarea din cadrul opoziției tragic-comic este, cred, un principiu fundamental în lucrarea lui Cyrus Hoy, *The Hyacinth Room: An Investigation into the Nature of Comedy, Tragedy and Tragicomedy* (Londra: Chatto and Windus, 1964). Solger, pe care l-am menționat mai sus, mi se pare a fi pionierul în acest gen de explicație: mai clar, un critic Biedermeier care emite o teorie despre teatrul Biedermeier.

74 Hoy, *Hyacinth Room*, pp. 21–22.

75 Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. Willard Trask (1968; Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 325. Chiar și lui Karl Marx îi plăcea să încline aprobator din cap, de exemplu într-un articol din 17 aprilie 1854, din *New York Daily Tribune*. Vezi Marx și Engels, *Werke* (Berlin: Dietz, 1950–1968), X, 177.

76 Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur* (1959; Hamburg: Rowohlt, 1963), pp. 210–213. Marianne Thalmann, *Romantick und Manierismus* (Stuttgart: Kohlhammer, 1963), p. 56 și altele.

77 E posibil, desigur, ca extremele propriului său personaj să-i fi deschis ochii asupra posibilităților tragicomice. Vezi Tosca *Musset ou l'amour de la mort*, p. 245. Este semnificativ că problemele sale abundă în expresii de genul: „O, Muse, que m'importe ou la mort ou la vie?" (*Nuit d'Août*, I, 123). În scrisorile sale găsim formulări precum: „Votre lettre est absurde et, par consequent, charmante"/ Scrisoarea d-voastră este absurdă și, în consecință, fermecătoare. (Carolinei Joubert, 1835); la începutul capitolului VIII din *La Confession*, „sinistre" are semn de egalitate cu „plaisant". /sinistru/ – /plăcut/ – n.t.

78 Musset, *La Confession*, p. 57.

6. ROMANUL ISTORIC BIEDERMEIER ȘI DECLINUL COMPROMISULUI

1 „Nobila emoție omenească"; „tulburare universală"; „cumplit freamăt"; „eră nesigură"; „deținător al unor valori solide". J.W. Goethe, *Hermann und Dorothea*, IX, 299–318 în *Gedenkausgabe*, 25 vol. (Zürich: Artemis, 1949), III, 241–243..

2 Vezi Capitolele 1 și 2.

3 George Lukács, *The Historical Novel*, trad. Hannah și Stanley Mitchell (Londra: Merlin, 1960), p. 31. Pentru versiunea antiromantică, vezi p. 63 și după.

4 Ibid., p. 32 și următoarele.

5 David Daiches, *A Critical History of English Literature*, ed. a doua (New York: Ronald, 1970), pp. 831–853.

6 Francis R. Hart, *Scott's Novels* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1966).

7 Alistair Duckworth, „Scott's Fiction and the Migration of Settings", *Scottish Literary Journal*, 7 (mai, 1980), p. 99.

8 Enumerări detaliate, deși simpliste, în Walter Freye, *The Influence of* „Gothic" Literature on Sir Walter Scott (University of Rostock, 1902), și în William Macintosh, *Scott and Goethe: German Influence on the Writings of Sir Walter Scott* (1925; ediție nouă, Port Washington: Kennikat Press, 1970), pp. 94, 101–106, 108, 114–115. Cf. și Edgar Johnson, *Sir Walter Scott* (Londra: Macmillan, 1970), I, 1959 și în altă parte.

9 T.S. Eliot, *Christianity and Culture* (1948; ediție nouă, New York: Harcourt, Brace, 1960), pp. 107–123.

10 Hesketh Pearson, *Sir Walter Scott* (Londra: Methuen, 1954), pp. 131–132, 240.

11 Johnson, *Sir Walter Scott*, I, 300–301; I, 60–62, 64, 77 (mă refer la anii săi de pregătire universitară); I, 420; I, 238–240; I, 576; II, 1253.

12 Pearson, *Sir Walter Scott*, p. 184.

13 R.C. Gordon, *Under Which King? A Studdy of the Scottish Waverley Novels* (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1969), pp. 12–13.

14 Johnson, *Sir Walter Scott*, I, 411. Referințe suplimentare apar în text între paranteze.

15 Vezi și Hart, *Scott's Novels*, pp. 246–337.

16 Walter Scott, *The Antiquary* (Edinburgh: Adam & Charles Black, 1871), Cap. 16. Cf. Gordon, *Under Which King?*, p. 38.

17 Scott, *Antiquary*, Cap. 40, pp. 366–367.

18 Ibid., Cap. 5 și 6.

19 Donald Davie, *Sir Walter Scott* (New York: Viking, 1971), p. 99. D.D. Devlin, *The Author of Waverley* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1971), pp. 114–117, consideră că *Redgauntlet* este un roman comic.

20 Scott, *Antiquary*, p. 161 (finalul Cap. 17).

21 Christabel Fiske, *Epic Suggestion in the Imagery of the Waverley Novels* (New Haven: Yale University Press, 1940).

22 Gordon; *Under Which King?* pp. 110–130, 24–65, 74–78. Vezi și Russell Kirk, *The Conservative Mind* (Chicago: Henry Regnery, 1953), pp. 106–115.

23 Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels* (New Haven: Yale University Press, 1963).

24 Walter Scott, *Redgauntlet*, ed. W.M. Parker (1906; ediție nouă, Londra și New York: Dent and Dutton, 1970), pp. 38, 40, 44.

25 *Redgauntlet*, pp. 247–248, 342 (Cap. 10 și 18). Referințe suplimentare apar în text între paranteze.

26 Hart, *Scott's Novels*, p. 60.

27 Lars Hartveit, *Dream Within A Dream: A Thematic Approach to Scott's Vision of Fictional Reality* (1970; ediție nouă, Oslo: Univesitetsforlaget, 1974), p. 250.

28 Ibid., pp. 243–244, 220.

29 Amândoi sunt oameni ai mării care încearcă să devină oameni ai uscatului sau sunt implicați în afaceri cu pământ. Alan Fairford pornește într-o călătorie a cunoașterii care, întâmplător, are un final fericit. Măruntaiele pământului seamănă într-un fel cu splendidele peșteri din Falun; *Antiquary* oferă coborâșuri asemănătoare.

30 Cf. cu uriașa antologie a lui Giancarlo Vigorelli, *Manzoni pro e contro* (Milano: Instituto Propaganda Libraria, 1975), III, 32–52, 199 și mai departe. Este

interesant că Enzo Noé Girardi, *Manzoni „reazionario"* (1966; ediție nouă, Roca San Casciano: Capelli, 1972), apărându-l pe Mazoni, pare să aibă mai multe obiecții la etichetă decât la descriere.

31 „O carte care laudă pe călugări și pe preoți și care îndeamnă la răbdare, supunere, iertare"; „acceptarea supusă a sclaviei, negarea pământului strămoșesc și a oricărui sentiment civic generos. „Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana* (1869–1872; Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1927), III, 288–340. C. Tronconi, „Delitti", în Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, I, 612.

32 Piero Fossi, *La Conversione de Alessandro Manzoni* (1933; ediție nouă, Florența: La Nuova Italia, 1974), pp. 109 și în continuare.

33 Casare de Lollis, *A. Manzoni e gli storici liberali francesi della Resturazione* (Bari: Laterza, 1926), Cf. și Raffaello Ramat despre influența lui Sismodi, în Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, II. 590–592. Vezi Elena Gabuti, *Il Manzoni e gli ideologi francesi: Studi sul pensiero e sull'arte de Al. Manzoni* (Florența: Sansoni, 1936).

34 Augusto Simonini, *L'Ideologia di Alessandro Manzoni* (Ravenna: Longo, 1974), p. 152–153.

35 Bruna Fazio-Allmayer, *La formazione del pensiero eticostorico del Manzoni* (Florența: Sansoni; 1969).

36 Simonini, *L'ideologia di Alessandro Manzoni*, pp. 110–114, 60.

37 Ibid., pp. 159–162.

38 Archibald Colquhoun, *Manzoni and His Time* (Londra: Dent and Sons, 1954), pp. 192–195. Alessandro Luzio, *Manzoni e Diderot: «La Monaca di Monza» e «La Réligieuse»* (Milano: Dumolard, 1884), pp. 7–9, 85–96. Gaetano Ragonese *Illuminismo manzoniano* (Palermo: Manfredi, 1968), pp. 21–68.

39 Mario Apollonio, *Studi sul periodizzamento della storiografia letteraria italiana* (Milano: Bieti, 1968), p. 292. Există multe studii prestigioase. Pentru paralele mai amănunțite, vezi Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idilio* (Torino: Einaudi, 1974), pp. 290–292, 251, 283, care se referă la *Waverley* și *The Antiquary*. Vezi și Ernesto Caserta *Manzoni's Christian Realism*, Biblioteca dell'Archivum Romanum, 131 (Florența: Olschki, 1977), p. 135.

40 Giovanni Getto, *Manzoni europeo* (Milano: Mursia, 1971), pp. 82–87, 143–180, 183–225, 252 (*Hermann und Dorothea*), 297 (Scott). Concepția lui Joseph Francis de Simone, *Alessandro Manzoni: Esthetics and Literary Criticism* (New York: Venni, 1946), pp. 30–87, discutată cu ardoare, cum că Manzoni nu s-a alăturat niciodată cu adevărat romantismului, ci s-a mulțumit doar să rămână un adept credincios al formelor secolului al XVIII-lea, pe care le-a combinat cu o estetică

derivată catolică, nu poate fi susținută (p. 33). Paralele interesante cu Scott în Bruno Stagnito, *Manzoni e la guerra contro il tempo* (Padova: Liviana, 1973).

41 După părerea lui Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, I, 551, Eugenio Camerini ar fi trasat niște paralele cu *La Réligieuse* a lui Diderot încă din 1873 în prefața unei ediții din *I Promessi Sposi*. Vești și Luzio (n. 38). În ceea ce-l privește pe Sade, vezi Mario Praz, *The Romantic Agony* (1933; Oxford, Oxford University Press, 1970), pp. 175–176.

42. Sainte-Beuve a fost primul care a comparat *Nôtre-Dame de Paris* cu romanul lui Manzoni (și care a descoperit asemănări cu Lamartine). Vezi Dorothée Christesco, *La Fortune de Alexandre Manzoni en France* (Paris: Balzac, 1943), p. 155. Cf. și Mario Mazzuchelli, *La Monca di Monza* (Milano: Dall'Oglio, 1961), care atrage atenția asupra unor conexiuni cu La Harpe.

43 Sandro Guarneri, *Neoclassicismo e classicistá in Alessandro Manzoni* (Florența: Antonio Lalli, 1977), p. 41–47.

44 Carlo Dionisotti, „Manzoni and the Catholic Revival, *Proceedings of the British Academy* 59 (1973), 1–15, explică impactul pe care l-a avut opera lui Manzoni asupra lui Wiseman, precum și asupra lui Gladstone și probabil asupra unora dintre prietenii săi neofiți, cum ar fi Manning și James Hope Scott. El asociază în același timp transformarea lui Manzoni (adică adaptarea sa finală la *Zeitgeist*, cu evenimente cum ar fi Congresul de la Viena și mișcarea de la Oxford. D'Ovidio și Sailer au găsit 17 ediții germane, 10 ediții englezești și 19 franceze până în 1886. Cf. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, I, 668, Viazemski și Jukovski întreținеau relații cu Manzoni, Pușkin îi cunoștea opera, iar teoria moralistă asupra artei, a lui Tolstoi, poate să fi fost inspirată de Manzoni. Cf. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, I, 247 și în altă parte. Poe a scris pagini strălucitoare despre Manzoni în *Southern Literary Messenger*, 8 (1935), 12. La Paris apar în 1828 două traduceri simultane, foarte aplaudate de nume ca Thierry, Sismondi, Chateaubriand. Cf. Christesco, *La Fortune*, p. 83–87. Influența lui Manzoni asupra lui Reade (*The Cloister and the Hearth* – „Schitul și vatra"), a fost de asemenea relevată.

45 „Misiunea lui a fost aceea de a media contrariile, nu de a bloca progresul", Gianni Scalia, „Manzoni a sinistra", *Italianistica*, 1 (1973), 38–42.

46 „Burghezul se concepe pe sine în termenii existenței de zi cu zi, și nu în cei ai devenirii sau ai schimbării", spune Scalia, ibid. Italo Calvino a descris odată romanul *The Betrothed* ca pe un „romanzo dei rapporti di forza." Cf. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, III, 584.

47 Nu mai este nevoie de demonstrații suplimentare pentru a dovedi solida și conștiincioasa documentare în domeniul istoriei în ceea ce-l privește pe Manzoni

Cf. Enzo Noé Girardi și Gabriella Spada, *Manzoni e il seicento lombardo* (Milano: Vita e pensiero, 1977).

48 Fausto Nicolini, *Peste e untori nei „Promessi Sposi" e nell realitá storica* (Bari: Laterza, 1937). Teza lui a fost criticată, dar nu cred că a fost cu adevărat înlăturată. El și-a apărat cu putere argumentele de ordin estetic din capitolele care tratează ciuma și a răspuns criticilor în *Arte e storia nei „Promessi Sposi"* (Milano: Ulrico Hoepli, 1939), p. 15.

49 Michele Mazzitelli, *La Peste* (Apuani-Carrara: Brassani, 1941) pp. 161, 170.

50 Emilio Santini, *Storia della critica manzoniana* (Lucca: Luceti, 1951), p. 52. Francesco de Sanctis, *Il Manzoni: Saggi Critici* (Roma: Garzanti, 1940), pp. 212–228. Inițial, această observație a fost făcută într-un articol publicat în 1873.

51 Lukács, *Historical Novel*, pp. 70–71.

52 Raimondi, *Il romanzo senza idilico*, pp. 306–307.

53 Enzo Noé Girardi, *Sulla struttura dei „Promessi Sposi"* (Milano: Celuc, 1971), exagerează evoluția lui Renzo. Pe de altă parte, Claudio Varese, „La situazione politico-sociale dell'idilio europeo e il Manzoni", *Rassegna della letteratura italiana*, 76, no. 1 (1972), 3–16 neagă în mod eronat existența unei situații cu adevărat idilice la început și la sfârșit; cred că are dreptate doar atunci când scoate în evidență că Manzoni respinge o intrigă moralistă previzibilă.

54 „vulpea (care mușcă) ascunsă sub haină", Angelandrea Zottoli, *Il sistema di Don Abbondio* (Bari: Laterza, 1933).

55 Jacques Goudet, *Catolicisme et poésie dans le roman de Manzoni „I promessi Sposi"* (Lyon: Imprimérie Générale du Sud Est, 1961).

56 Elena Sala Di Felice, *Construzione e stile nei „Promessi Sposi"* (Padova: Liviana, 1977), pp. 47–49.

57 „sunt resorbite în sfera stilului și compoziției", Giuseppe Raimondi, *Le linea della mano* (Milano: Mondadori, 1972), p. 157.

58 Gina Alani, *La struttura dei „Promessi Sposi"* (Berna: Franke, 1948).

59 Așadar, Benedetto Croce, *Poesia e non poesia* (Bari: Laterza, 1923), pp. 129–130, citat în Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, II, 163, are dreptate când vorbește despre Don Ferrante și Donna Prassede ca despre două personaje „englezești", deși se înșală când atribuie acest lucru influenței exercitată de Scott.

60 Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, ed. Lanfranco Caretti (Bari: Laterza, 1970), p. 329. „Castelul Nenumitului se înalță deasupra unei văi înguste și întunecoase în vârful unui mal abrupt și înalt care se contura dintr-un șir de munți colțuroși și prins în lanțul lor sau rupt de ei – e greu de spus – printr-o mulțime de stânci și prăpăstii și un labirint de grote și genuni care se continuau și pe cele două

părți ale steiului... De pe înălțimile castelului, ca dintr-un cuib de șoim pătat de sânge, sălbaticul nobil domina orice colțișor de primprejur pe unde ar fi putut călca picior omenesc, iar ochii săi nu văzură pe cineva mai înalt sau cocoțat mai sus decât el." Din traducerea lui Archibald Colquhoun, Alessandro Manzoni, *The Betrothed* (1951; New York: Durton, 1961, p. 301). Pentru comentarii asupra onomasticii la Manzoni, vezi Lanfranco Caretti, *Manzoni e la Critica* (Bari: Laterza, 1969), pp. 213–219. Astfel, în *Nobis Quoque*, la sfârșitul Canonului Sfinților găsim o serie de „(cum) Felicitate, Perpetua, Agatha, Lucia, Agnete, Caecilia, Anastasia". Aceasta conferă textului o demnitate liturgică.

61 Alfred Winterstein, *Adalbert Stifter. Persönlichkeit und Werk: Eine tiefenpsychologische Studie* (Viena: Phönix Verlag, 1946), pp. 334–344. Urban Roedl (Bruno Adler), *Adalbert Stifter Geschichte seines Lebens* (1936, Berna: Francke, 1958).

62 William Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History*, 1848–1938 (Berkely: The University of California Press, 1974), pp. 86–87, 94–98, 294–295. Curt Hohoff, *Adalbert Stifter* (Düsseldorf: Schwann, 1949), pp. 109–114, pare convins de faptul că Stifter și-a format predilecțiile poetice prin asimilarea, în timpul anilor de studiu la benedictini, a raționalismului estetic al lui Leibniz și Wolff. Vezi Moris Enzinger, *Adalbert Stifter Studienjahre 1818–1830* (Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1950), p. 63, și Rudolf Jansen, „Die Quellen des «Abdias» in den Entwürfen zur «Scientia Generalis» von Leibniz?" *Adalbert Stifter Institut Viertelsjahrschrift*, 13, no. 3–4 (1964), 57–69. Cf. și Adalbert Stifter, *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, ed. K.G. Fischer (Frankfurt pe Main: Insel, 1962), p. 615. În continuare în text, acest titlu va apărea prescurtat: *Briefe*.

63 Philip Zoldester, *Adalbert Stifter Weltanschauung* (Berna: Lang, 1970), pp. 166–169.

64 Lukács, *Historical Novel*, pp. 246–249. Günther Müller, „Stifter der Dichter der Spätromantik", „Jahrbuch des Verbandes der Vereine *Katholischer Akademiker zur Pflege der Katholischen Weltanschauung*, 1924, pp. 18–77.

65 Hohoff, *Adalbert Stifter*, pp. 157–158. Asupra formulelor biblice și homerice, vezi Franz Hüller, *Adalbert Stifters „Witiko"* (Eger: Verlag der Adalbert Stifter-Gesellschaft, 1930), pp. 118–122. Cea mai faimoasă referire la Scott se găsește într-o scrisoare către Gustav Heckenast din 18 iunie 1961. Cf. *Briefe*, p. 476.

66 Helmut Pfotenhauer, „Die Zerstörung eines Phantasmas: Zu den historischen Romanen von Stifter und Flaubert", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 27 (1977), 25–47.

67 Legătura dintre Manzoni și Stifter pare să fi fost trecută cu vederea. Vezi Mariano Freschi, „Die italienische Stifter-Kritik", *Adalbert Stifter Institut*

Viertelsjahrschrift, 17, no. 4 (1968), 263–281. Din câte știu eu, doar Hohoff, p. 159, a remarcat câteva asemănări la nivelul stilului.

68 Zoldester, *Stifter's Weltanschauung*, pp. 162–179.

69 Sepp Domandl, *Adalbert Stifters Lesebuch und die geistigen Strömungen zur Jahrhundertmitte* (Linz: Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich, 1976).

70 „Toată nemernicia care domnește în toate locurile publice", în scrisoarea adresată lui Gustav Heckenast, datată 8 septembrie 1848, în Stifter, *Briefe* p. 208, și respectiv, „dezordine, despotism și reacțiune" într-o scrisoare adresată aceluiași, din 25 mai 1848, ibid. pp. 200–202.

71 Zoldester, *Stifters Weltanschauung*, p. 24. În egală măsură și Carl Schorske, *Fin de siècle Vienna* (New York: Knopf, 1979), pp. 281–311.

72 Stifter, *Briefe*, p. 196.

73 Către Gustav Heckenast, din 6 martie 1849, în Stifter – *Briefe*, p. 220, și către același, din 25 mai 1848, ibid, pp. 200–201.

74 Knut Pfeiffer, *Kunsttheorie und Kunstkritik im 19ten Jahrhundert: Das Beispiel Adalbert Stifter* (Bochum: Brockmeyer, 1977).

75 Renate Wagner-Rieger, „Adalbert Stifter und die bildende Kunst", in *Neue Beiträge zum Grillparzer-und Stifter-Bild*, Institut für Österreichskunde (Graz: Stiasny, 1965), pp. 136–143. Vezi și Arthur Roessler, *Der unberannte Stifter* (Viena: Rohrer, 1946).

76 Horst Albert Glaser, *Die Restauration des Schönen: Stifters „Nachsommer"* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1965), pp. 74–75, 56–57, 23–51, 55.

77 „Utopiile Restaurației... caută un capitalism lipsit de toate conflictele de clasă", ibid., p. 2.

78 Müller, *Stifter, der Dichter der Spätromantik*, pp. 18–77.

79 „Pământul natal ca expresie vitală a unei ordini ierarhice", Konrad Steffen, *Adalbert Stifter und der Aufbau siener Weltanschauung* (Zürich: Münster Presse, 1931), pp. 72–109.

80 Emil Kuh, *Adalbert Stifter* (Viena: n. p., 1868), citat în ed. Moriz Enzingern ed., *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit* (Viena: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1968), pp. 305–307.

81 Hermann Kunisch, *Adalbert Stifter: Mensch und Wirklichkeit* (Berlin: Dunckler und Humblot, 1950), pp. 101, 71–73, 78–81. Există semne prin care critica mai tânără ar învinge această atitudine. Vezi Thomas Keller, „Die Schrift in Stifters «Nachsommer»". Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes"; *Forum Litterarum*, 12 (Köln și Viena: Böhlau, 1982), pp. 6–10. Hans Joachim Piechotta, *Aleatorische Ordnung* (Giessen: W. Schmitz, 1981), a cărui carte a intrat

în sfera atenției mele după terminarea acestui manuscris, interpretează în mod strălucit *Witiko* (făcând referiri și la nuvelele de tinerețe). El demonstrează cum ordinea estetică absolută se preschimbă într-o indiferență aleatorie; după Piechotta, *Witiko* este prima operă modernă a succesiunii monotone și a „de-reprezentării" prin transcenderea proiectelor ideologice ale autorului (și a majorității criticilor).

82 Wendell Frye, *Tradition in Stifters Romane* (Berna: Lang; 1977), p. 129. Walter Schäfer, *Erziehung und Erzieher bei Adalbert Stifter* (Würzburg: Konrad Trittsch, 1936).

83 Christine Oertel Sjogren, *The Marble Statue as Idea*, University of North Carolina, Studies in the Germanic Languages and Literatures, 72 (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972), p. 94 și în altă parte.

84 Kunisch, *Adalbert Stifter*, p. 81.

85 Glaser, *Restauration des Schönen*, pp. 5–12.

86 Stifter, *Der Nachsommer* (1875; München: DTV, 1977), pp. 28, 36, 286–296.

87 Recenzentul anonim din *Westminster Review* (1953) citat de Norbert Fuerst, *The Victorian Age in German Literature* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1966), p. 66.

88 Gunther Hertling, „Grenzübergang und Raumverletzung: Zur Zentralthematik in Adalbert Stifters «Studien»», *Adalbert Stifter Institut Viertelsjahrschrift*, 16, nr. 3–4 (1967), pp. 61–77.

89 Christine Wohlbrandt, „Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters", *Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte* (Zürich: Atlantis, 1967), pp. 65–75.

90 Ibid., pp. 52–55, 49–53.

91 „A sta nemișcat, a arăta și a numi: pentru Stifter aceste trei lucruri nu pot fi despărțite în nici un chip", Hans Wysling, *Stifter und Gotthelf: Ein Vergleich ihrer Darstellungsweise* (Zürich: Jures Verlag, 1953), p. 59.

92 Ibid., pp. 59–63, 71. Kunisch, *Adalbert Stifter*, p. 91. Vezi o analiză dintr-o perspectivă kantiană în Wilhelm Dehn, *Ding und Vernunft: Zur Interpretation von Stifters Dichtung* (Bonn: Bouvier, 1969), pp. 9–83. Marianne Ludwig, *Stifter als Realist* (Basel: Benno Schwabe, 1948), se concentrează asupra pădurii.

93 Kunisch, *Adalbert Stifter*, p. 186. Cf. Wysling, *Stifter und Gotthelf*, pp. 36–59.

94 Wysling, *Stifter und Gotthelf*, p. 29.

95 Kunisch, *Adalbert Stifter*, p. 46.

96 Michael Johannes Böhler, *Formen und Wandlungen des Schönen: Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters* (Berna: Lang, 1967), p. 93.

97 Erik Lunding, *Adalbert Stifter* (Copenhaga: NYT Nordisk Forlag Arnold Busck, 1946), p. 90. Vezi mai ales analiza critică a lui K. v. Thaler asupra volumului 3 din *Witiko* în *Neue Freie Presse*, 1111, din 4 octombrie 1867, citat în Enzinger, *Adalbert Stifter*, p. 274–276. Vezi și Rudolf Gottschall, „Adalbert Stifter: Ein Essay", *Unsere Zeit* (1868), pp. 745–766, citat în Enzinger, *Adalbert Stifter*, p. 342.

98 „Naivitatea deliberată a lui Witiko își are originea în filologia romantică", Hohoff, *Adalbert Stifter*, p. 165.

99 Lunding, *Adalbert Stifter*, pp. 102–107, 158.

100 Moriz Enzinger, „Witiko-Geographie", *Adalbert Stifter Almanach für 1953* (Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1953), pp. 54–78.

101 Frye, *Tradition in Stifters Romane*, pp. 130–147.

102 Stifter, *Briefe*, pp. 554, 557. Referința este făcută la adresa unui critic anonim din *Augsburger Allgemeine* din 1 iulie 1865.

103 „o existență pe deplin formată care reușește să se transceandă fără să nege valorile propriei sale tranziții", Steffen, *Stifter und der Aufbau*, p. 99.

104 „că o comunitate nu poate fi niciodată organizată, ci trebuie să crească organic, precum o grădină", Josef Nadler, „Adalbet Stifter, der Dichter des abendländischen Humanismus", *Stifter-Jahrbuch*, 4 (1955), 89–98.

105 „Înfricoșătoarea maiestate a legii morale care... zdrobește făptuitorii marilor crime, și calcă în picioare ca pe niște fire de iarbă planurile lor de violență", Stifter, *Briefe*, p. 460.

106 „ceva mai curajoși și mai puternici", Stifter, *Briefe*, p. 646, într-o scrisoare adresată lui Gustav Heckenast, din 26 aprilie 1867.

107 „Lumea de astăzi este lipsită de putere și astfel eu îmi caut refugiu în putere și descriu oameni puternici, iar asta mă întărește", Stifter, *Briefe*, p. 464, într-o scrisoare către Gustav Heckenast din 17 decembrie 1860.

108 Lunding, *Stifter*, p. 92. El observă că unui umanist ca Stifter îi erau accesibile categoriile ideilor culturale, ca de exemplu, oamenii simpli ai pădurii („einfache Waldleute") versus spilcuiții cavaleri vienezi („verfeinerte Wiener Ritter").

109 Grete Preuer, *Das Werk Adalbert Stifters und seine Lebensmacht für unsere Zeit* (Linz: Alpenländischer Verlag, 1938), p. 28 și în altă parte.

110 Julius Kuhn, „Die Kunst Adalbert Stifters", *Neue Deutsche Forschungen* (Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1940), pp. 222–223, 245. Cf. și Hans Günther, „Adalbert Stifter und das Reich", *Zeitschrift für Deutschekunde*, 53, no. 5 (1940), sau Joachim Müller, „Stifters Witiko und der Reichsgedanke", *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft* (1938).

111 „Pe baza societății de prieteni, acel principiu crucial al legii germanice", Adolf von Grolman, *Adalbert Stifters Romane* (Halle/Saale: Max Niemeyer, 1926), p. 87.

112 Walter Epping, „Adalbert Stifters 'Vitiko' und das Legitimationsprinzip", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostok*, 5 (1955–1956), 199–204. Cf. și Georg Weippert, *Stifters Witiko. Vom Wesen des Politischen* (Viena: Verlag für Gesichichte und Politik, 1967), pp. 133, 146–165, 195–212.

113 „Nici un model medieval, nici unul german, și nici măcar o stare ideală bine constituită nu este postulată politic" (de către Stifter). Erik Wolf, *Der Rechtsgedanke Adalbert Stifters* (Frankfurt pe Main: Vittorio Lostermann, 1941), pp. 91–92, 130, 95, 139.

114 „Totul este acum multiplicat", Grolman, *Adalbert Stifters Romane*, p. 73. Josef Nadler, „Witiko", *Preussiche Jahrbücher*, 188 (1922), 146–166.

115 Marie-Ursula Lindau, *Stifters „Nachsommer": Ein Roman der verhaltenen Rührung* (Berna: Francke, 1974).

116 Emil Staiger *Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur* (Zürich: Artemis, 1973), pp. 227, 229, 231, 236. Studiul asupra lui Stifter a fost inițial publicat în 1962.

117. „Și toate acestea sunt înspre binele nostru", Adalbert Stifter *Witiko* (Leisig: Insel, 1933), p. 699. Numirea de sus și alegerile de jos se înlocuiesc reciproc tot timpul cu multă abilitate.

118 Stifter, *Witiko*, pp. 671–673. De fapt, viitorii supuși vin din proprie inițiativă să-l implore pe Witiko să-i lase să-i construiască palatul.

119 Ibid., pp. 776–778.

120 Ibid., pp. 131–135. Mult mai târziu venerabilul Benno are o pledoarie asemănătoare, p. 690.

121 „Prin părțile noastre singurul mare stăpân este Înălțimea sa Ducele, care primește darurile noastre, ale oamenilor mărunți, și care ne acordă protecția sa"; „Ducele va fi... întotdeauna un prieten al oamenilor mărunți, va trăi cu noi și noi vom trăi cu el." Stifter, *Witiko*, pp. 556–557.

122 „Tatăl tău te-a sfătuit să renunți la dreptul de succesor ca suveran peste aceste pământuri, în așa fel încât binele obștesc să nu fie lezat", Stifter, *Witiko*, pp. 248–249.

123 Ibid., pp. 842–847. Cf. Theodor Putz, „«Witiko» als Urbild des politischen Menschen", *Klassiker der Statskunst*, 7 (Viena: Wagner und Westphalen, 1950), 42–43.

124 Elisabeth Käni, „Gestaltung und Formen der Zeit im Werk Adalbert Stifters", *Europäische Hochschulschriften*, 21 (Berna: Lang; 1969), vorbește despre

„monumentale, steinerne Ruhe". Ea susține că în spatele tuturor incidentelor imaginare putem recunoaște timpul ca o lege și o structură abstractă căreia i se subordonează toate viețuitoarele.

125 Hüller, *Adalbert Stifters „Witiko"*, p. 109. Hermann Augustin, *Goethes und Stifters Nausikaa-Tragödie. Über die Urphänomene* (Basel: Benno Schwabe, 1941), pp. 17–21.

126 F. Klatt, „Stifter und das Dämonische", „Dichtung und Volkstum (*Euphorion*), 40 (1931), 28.

127 Jens Tismar, *Gestörte Idyllen* (München: Carl Hanser, 1973).

128 Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose* (Berkely: University of California Press, 1963), p. 109.

129 Jean-Louis Bandet, *Adalbert Stifter: Introduction à la lecture de ses nouvelles* (Paris: Klinckseich, 1974), pp. 314, 350.

130 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949; ediție nouă, Frankfurt pe Main; S. Fischer, 1967), pp. 99 și mai departe. Vezi și *Tagebücher*, ed. Peter de Mendelssohn (Frankfurt pe Main: S. Fischer, 1977, 1978), I, 33–34; II, 35–36. Cf. Joachim Müller, „Thomas Mann über Adalbert Stifter", *Adalbert Stofter-Institut Viertelsjahrschrift* 12, no. 1–2 (1963), 60–63.

131 Avram Fleischman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1971). Robin Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1946).

132 Leopold von Ranke, *Weltgeschichte* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1881–1888) IX, partea a doua, pp. 2–5. De asemenea, *Sämtliche Werke* (Leipzig: Dunker und Hulblot, 1875–1900), vol. 53–54, p. 88 (o scrisoare din 1820 către fratele său Heinrich).

133 Herbert Kaiser, *Studien zum deutschen Roman nach 1848, Duisburger Hockhschulbeiträge*, 8 (Duisburg: Walter Braun, 1977), p. 166.

134 „Fericirea serenă a liniștii existențiale", Lunding, *Stifter*, pp. 94–97.

POSTFAȚA

1 Vezi Eda Sagarra; *A Social History of Germany* (New York: Holmes and Meier, 1977), pp. 194–199, 326–332, 380–384, mai ales în ceea ce privește statutul servitorilor și meșteșugarilor, și nivelarea diferențelor de clasă. De asemenea și E.

J. Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789–1848* (New York: Mentor-NAL, 1962), p. 210 și în continuare. În ceea ce privește orașele de baștină vezi importanta lucrare a lui Mack Walker, *German Home Towns: Community, State and General Estate 1648–1871* (Ithaca: Cornell University Press, 1971).

2 „Vremea claselor mijlocii cu șansa lor de a domina proprietățile și culturile de calitate, cu eforturile lor constituționale legitime ascunse în dosul sloganurilor liberale, cu revoluțiile lor politice care urmăresc scopuri modeste." Hans Freyer, *Weltgeschichte Europas* (1954; ediție nouă, Stuttgart: Deutsche Verllagsanstalt, 1959), p. 559.

3 René Wellek, „Periods and Movements in Literary History", *English Institute Annual 1940* (New York: Columbia University Press, 1941), p. 89. Gabriel Lanyi oferă variante corective în „Futher Thoughts on Literary Periods", *Clio*, 8, no. 1 (1978), 15–24, și Claudio Guillen, „Second Thoughts on Currents and Periods" în ed. Peter Demetz, Thomas Greene, Lowry Nelson, *The Disciplines of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1968), pp. 477–509. Walter F. Egges, *The Idea of Literary Periods*, 17, no. 1 (martie 1980), 1–15, completează cu rafinament teoria lui Wellek, pe o direcție mai mult formal-stilistică.

4 Jeoffrey Barnouw, „The Cognitive Import of period Concepts", în *Comparative Literature: Proceedings of the VII-the Congres of the I.C.L.A. (Montreal)*, (Stuttgart: Erich Bieber, 1979), II, 21–32.

5 Roger Bauer, *Die Idealismus und seine Gegner in Österreich* (Heidelberg: Carl Winter, 1966), p. 9.

6 John Spiers, *Poetry Towards Novel* (New York: New York University Press, 1971). Argumentele sunt aici juste și serioase.

7 Lilian Furst, *Counterparts: The Dynamics of Franco-German Literary Relationship 1770–1895* (Londra: Methuen, 1977), a ilustrat excelent acest gen de conexiune: mișcarea germană *Sturm und Drang* corespunde scriitorilor francezi din anii 1820–1830, iar scriitorii romantici germani parnasienilor și simboliștilor.

CUPRINS

Tabel cronologic V
Prefață (A. F.) 1
Dinamica perioadei romantice (A. F.) 5
În sprijinul unui Biedermeier englez (A. F.) 62
Romantismul francez: două începuturi? (A. F.) 113
Romantismul est-european: modele de substituire (S. A.) 172
Ironia romantică și tragicomedia Biedermeier (A. F.) .. 228
Romanul istoric Biedermeier și
declinul compromisului (S. A.) 274

Postfață (A. F.) 329
Note (S. A.) 337

[1] Am notat, prin inițiale: A.F. (Alina Florea) și S. A. (Sanda Aronescu) capitolele traduse de fiecare dintre cele două traducătoare (n.r.).